

El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine

Juan Ramón
Muñoz Sánchez

aAccademia
university
press



El incesto, conforme a su condición de infracción de índole afectivo-sexual y a su convención de aberración social y moral, de una monstruosa abominación que contamina cual miasma las relaciones de parentesco y a toda la colectividad y que constituye una forma de prepotencia hacia la divinidad, una grave ofensa al orden sagrado y a la ley social que gobiernan la vida humana, cuando se erige en el *sujeto* principal que imita una acción, requiere por lo regular un tratamiento trágico. Entra dentro de la categoría de la tragedia familiar o doméstica, ponderada por Aristóteles, en la *Poética*, como la más cualificada para desempeñar la finalidad primordial del arte trágico, que no consiste sino en representar de una forma tolerable nuestras experiencias más perturbadoras. En otras ocasiones, el incesto, cuando es un asunto secundario o periférico, admite otros tipos de tratamiento. Ejemplo preclaro de ello lo constituye su presencia en el *corpus* dramático de los máximos representantes del teatro isabelino y jacobino, de la Comedia nueva y del clasicismo francés: William Shakespeare (1564-1616), Lope de Vega (1562-1635) y Jean Racine (1639-1699), cuyo análisis, a la luz del tema en la literatura grecolatina, se lleva a cabo en el presente estudio.

**El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine**

**El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine**

**Juan Ramón
Muñoz Sánchez**

**El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine**

Juan Ramón
Muñoz Sánchez

aA

© 2016
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione dicembre 2016
isbn 978-88-99982-07-2
edizione digitale www.aAccademia.it/elincesto

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Presentación	IX
El incesto en la tradición grecolatina	3
El incesto como deslinde	3
El mito de Edipo: el expósito en el monte y la selva parricida e incestuoso	5
El mito de Fedra: la madrastra enamorada del alnado y la falsa acusación	17
Las reelaboraciones senequianas de los mitos de Edipo y de Fedra y otros incestos de la Antigüedad clásica	26
El incesto en Shakespeare	34
El padre amancebado con su hija	41
El adulterio y la boda entre hermanastros	43
El incesto en Lope de Vega	60
El amor entre hermanos	60
Una contrafacción positiva del mito de Edipo	71
La madrastra enamorada del alnado: la consumación del mito de Fedra	81
El incesto en Racine	95
Entre el mito y la historia: una aproximación al corpus raciniano	96
De 'les fils de Œdipe et Jocaste' a "la fille de Minos et de Pasiphaé"	109
Bibliografía	123
Índice de nombres propios	133

*A Ángela, mi madre, y
a mi hermana Anye*

aA

“Las del alma son / las mayores tempestades” (Lope, *El castigo sin venganza*, vv. 1550-1551), afirma Casandra en el soliloquio que profiere tras declararle Federico la naturaleza de su dolencia y en el cual ella se debate entre dar o no “puerta a tan loca pasión” (v. 1575) como es el “imposible amor” (v. 992) a su alnado. Lear, despojado de su autoridad y desahuciado por sus hijas Gonoril y Regan, exclama: “When the mind’s free, / The body’s delicate. The tempest in my mind / Doth from my senses take all feeling else / Save what beats there. Filial ingratitude!” (Shakespeare, *King Lear*, III, 4, vv. 12-15). Estos rudimentos son suficientes para configurar la urdimbre de una fábula dramática. Puesto que una tragedia, diría Racine, no precisa más genio, riqueza ni fuerza, “pour attacher durant cinq actes leurs spectateurs”, que “une action simple, soutenue de la violence des passions, de la beauté des sentiments et de l’élégance de l’expression” (Racine, *Bérénice*, p. 466).

Sucede que el incesto, conforme a su condición de infracción de índole afectivo-sexual y a su convención de aberración social y moral, de una monstruosa abominación que contamina cual miasma las relaciones de parentesco y a toda la colectividad y que constituye una forma de prepotencia

hacia la divinidad, una grave ofensa al orden sagrado y a la ley social que gobiernan la vida humana, cuando se erige en el *sujeto* principal que imita una acción, requiere por lo regular un tratamiento trágico. Entra dentro de la categoría de la tragedia familiar o doméstica, ponderada por Aristóteles, en la *Poética* (1453b), como la más cualificada, sobre todo cuando los sufrimientos entre personas con lazos afectivos se producen por ignorancia y luego se reconoce el parentesco, para desempeñar la finalidad primordial del arte trágico, que no consiste sino en representar de una forma tolerable nuestras experiencias más perturbadoras. En otras ocasiones, el incesto, cuando es un asunto secundario o periférico, admite otros tipos de tratamiento.

Ejemplo conspicuo de ello lo constituye su tratamiento por parte de los autores objeto de nuestro estudio, representantes eminentes del teatro isabelino y jacobino, del clásico español y del clasicismo francés: William Shakespeare (1564-1616), Lope de Vega (1562-1635) y Jean Racine (1639-1699).

Es importante señalar que las páginas que siguen no se ocupan de antropología ni de psicoanálisis, sino sola y exclusivamente de literatura;¹ pretenden ser un ejercicio de historia de la literatura y de literatura comparada. Comenzaremos ofreciendo un panorama del tema del incesto en la tradición grecolatina, así como de su difusión directa o enmascarada desde la Antigüedad hasta el otoño del Renacimiento, habida cuenta de que sus mitos, leyendas, motivos, personajes y obras son, en última instancia y en mayor proporción que la Biblia, la base con la que operan nuestros dramaturgos, independientemente del hipotexto concreto de cada pieza en cuestión. Seguiremos, a continuación, con el estudio del tema en los tres autores; primero por Shakespeare, no obstante haber Lope nacido previamente y haber iniciado su trayectoria dramática aproximadamente una década antes,²

1. Sobre el incesto desde diversas perspectivas de aproximación, véase Archibald (2001), Ford (1998), Frenzel (1981: 180b-190b), Hérítier (1981 y 1997), Hérítier, Cyrulnik y Naouri (2000), Lacarra Lanz (2010), McCabe (1993), Quilligan (2005), Rank (1989) y Sáez García (2013).

2. No se conoce, tanto en el caso de Lope como en el de Shakespeare, cómo fue su aproximación al mercado teatral, ni las estrategias que pusieron en juego para ello. El contacto inicial de Lope con el teatro profesional hubo de acontecer aproximadamente hacia 1582-1583, luego de la apertura de los primeros corrales madrileños, el de la Cruz en 1579 y el del Príncipe en 1582; lo que vendría a coincidir con la datación de su primera pieza

pero el gran drama del bardo inglés acerca del incesto precede en mucho al del cómico madrileño y además falleció casi veinte años antes; después por Lope y, por último, por Racine.

* * *

Este breve estudio nació antes con voluntad de artículo que de libro, pero fue creciendo sin querer hasta aproximarse más a lo segundo que a lo primero. Incitado por Gonzalo Pontón Gijón lo presenté (harto defectuosamente) en el *VIII Congreso Internacional Lope de Vega: Lope y el teatro europeo de su época*. Quiero, pues, reconocer que me animara a dar con el tema y, muy especialmente, agradecerle la amabilidad, deferencia y generosidad que me ha dispensado siempre. Igualmente, dar las gracias a Guillermo Carrascón por haberme facilitado la publicación del libro en *Accademia University Press* y por estar siempre ahí. Por último, me gustaría rendir tributo a Eduardo Torres Corominas y David González Ramírez por su inestimable amistad en estos momentos tan difíciles y complicados, así como a Robert Lenz por su ayuda e incondicionalidad.

dramática conservada, *Los hechos de Garcilaso y moro Tarfe*, que fue compuesta entre 1579 y 1583 y quizá representada por la compañía de Jerónimo Velázquez. El de Shakespeare con el teatro londinense entra dentro del terreno de la especulación, puesto que se pierde documentalmente su rastro entre 1585 y 1592; la datación de sus primeras obra, las partes segunda y tercera de *Henry VI* o *The Two Gentlemen of Verona*, se suele situar en el bienio de 1590-1591, su representación pudo correr a cargo de The Lord Strange's Men.

**El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine**

El incesto como deslinde

Biblis, luego de dar rienda suelta a la pasión indebida que la consume por su hermano Cauno en sueños eróticos, se lamenta de que los dioses y los hombres no se rijan por las mismas leyes. Pues “en verdad los dioses tuvieron a sus hermanas como suyas. Así Saturno se casó con Otis unida a él por la sangre, Océano con Tetis, con Juno el gobernador del Olimpo. ¡Los dioses tienen sus propias leyes! ¿Por qué intento costumbres humanas para los dioses del cielo y pactos distintos?” (Ovidio, *Metamorfosis*, IX, p. 536). El mito de los orígenes, según lo cuenta Hesíodo en la *Teogonía*, es ciertamente una cadena familiar de violencia y sangre, de sexo e incestos, que persigue desentrañar, de una forma aun no racional o conceptualizada, el principio universal, el surgimiento progresivo del orden en el caos, las relaciones de lo uno y lo múltiple y de lo indefinido y lo determinado, el conflicto de lo semejante y lo opuesto, la unión de los contrarios, la discrepancia entre la inmutabilidad de lo divino y la caducidad de lo terrestre.¹ El primer incesto es el de

1. Sobre el paso del mito al logos, cfr. Cornford (1984) y Vernant (1973:334-364).

Urano con su madre Gea, que representa lo estable y es a la vez la Madre Universal que todo lo engendra; se trata de un acoplamiento cósmico de opuestos, entre el cielo y la tierra, que produce una estirpe de hijos que participa de ambos. Después de que Cronos, instigado por su madre Gea, castre a su padre Urano, que acarrea la separación del cielo y la tierra y la conformación, celebrada por la hierogamia a distancia de las lluvias otoñales, de un espacio vital intermedio regulado por la ley de la complementariedad, se une con su hermana Rea, de cuyo incesto nacen la divinidades olímpicas: Hera, Zeus, Histia, Deméter, Hades y Poseidón. El mismo Zeus, tras expulsar a los abismos a los Titanes, se desposa de terceras nupcias (las primeras fueron con Metis y Temis) con su hermana Deméter, con quien engendra a Perséfone, y más tarde con Hera, de la que tiene a Hebe –que se ha de casar con Heracles, hijo de Zeus y Alcmena– a Ares y a Ilitia. Es tan normal como comprensible que los dioses practiquen la endogamia, puesto que la sangre divina solo puede mezclarse con la sangre divina para engendrar dioses.

Si Biblis se parangona con los inmortales, Mirra, enardecida de amor por su padre Cíniras, hace lo propio con los animales y opone, a las convenciones humanas, las leyes de la naturaleza:

¿Adónde soy llevada por mis sentimientos?, ¿qué estoy urdiendo? Os lo suplico, dioses y Amos Filial y sagradas leyes de la paternidad, impedid este sacrilegio y oponeos a mi crimen... Sin embargo, no se dice que el Amor Filial condene este amor y los restantes animales se unen sin ninguna diferencia, y no se considera vergonzoso que una ternera soporte en su lomo a su padre... ¡Felices aquellos a quienes les están permitidas estas cosas! La cautela de los hombres ha promulgado leyes mezquinas, y lo que permite la naturaleza lo niega la jurisprudencia celosa (Ovidio, *Metamorfosis*, X, p. 570).

Situado justo en el medio, como ser fronterizo, entre los dioses, que practican la endogamia, y los animales, que desconocen las leyes sociales y los vínculos familiares, el incesto señala, pues, el límite de los hombres, los distingue al mismo tiempo de los que están por arriba y de los que están por debajo; es su deslinde y, por ello, un tabú.

Homero es el primer poeta que refleja, probablemente de manera inconsciente, los efectos contrapuestos que com-

porta la consumación del incesto entre los celestes y entre los terrestres. Durante su errabundo viaje por el orbe del más allá del cabo Malea, Odiseo arriba con sus hombres a Eolia, la isla flotante en la que tiene su residencia el Hipótida regidor de los vientos. “Doce hijos allí en su morada nacieron a Eolo, / seis varones ya en flor y con ellos seis hembras: él dioles / por mujeres a aquellos sus hijas y un día tras de otro / comen todos en casa del padre y la madre su esposa. / Infinitos manjares hay siempre en la mesa, el aroma / de la grasa desborda el hogar donde suenan los cantos / todo el día; las noches descansan al lado de aquellas / venerables esposas en lechos con ricos tapetes” (Homero, *Odisea*, X, vv. 5-12). Más adelante, en su visita al Hades para consultar a la sombra del adivino Tiresias, ve desfilar en un prado recubierto de gamones una serie de heroínas del pasado legendario. Entre ellas, “la madre de Edipo, la bella Epicasta, / que una gran impiedad cometió sin saberlo ella misma, / pues casó con Edipo, su hijo. Tomola él de esposa / tras haber dado muerte a su padre y los dioses lo hicieron / saber a las gentes. Él en Tebas, rigiendo a los cadmios, / en dolores penó los infaustos designios divinos / y ella fuese a las casas de Hades de sólidos cierres, / que, rendida de angustia, se ahorcó suspendiendo la cuerda / de la más alta viga. Al morir le dejó nuevos duelos, / cuantos suelen traer a los hombres las furias maternas” (XI, vv. 271-280). Aunque el narrador es siempre Odiseo, el contraste no puede ser más elocuente: frente a la bienaventurada existencia de los vástagos incestuosos de Eolo, acaecida en paz y armonía entre banquetes y músicas, se sitúa la impiedad de Epicasta y Edipo, portadora de muerte, dolor y sufrimiento; frente a la libertad y el privilegio, la prohibición y el impedimento.

El mito de Edipo: el expósito en el monte y la selva parricida e incestuoso

Esta variante del mito de Edipo,² en que Yocasta es denominada Epicasta y Edipo continúa gobernando en Tebas tras la revelación divina de su parricidio y su incesto,³ no indaga en

2. Sobre el mito de Edipo, son fundamentales los estudios de Guidorizzi (2008), García Gual (2012:71-117) y Caparrós (2015).

3. El hecho de que Edipo siga gobernando Tebas tras la revelación divina significa, según argumenta Guidorizzi (2008: 60), que el Edipo épico sigue “los códigos de la moral arcaica

el drama interior del hombre, no profundiza en el horror que supone el descubrimiento de su identidad y de sus actos, ni del abismo en que se precipita al cegarse y exiliarse de la ciudad de las siete puertas. En su propósito de escudriñar la radical ambigüedad de la condición humana, “la desesperación de los personajes y su miseria fueron una conquista de la tragedia” (Guidorizzi, 2008: 47).

Racine, en defensa de la legitimidad de las innovaciones que había introducido en *Andromaque* con respecto al mito clásico, argüía, en el segundo prefacio que acompañó a la pieza a partir de la primera edición de sus *Œuvres complètes* (1676), que “il y a bien de la différence entre détruire le principal fondement d’une fable, et en altérer quelques incidents, qui changent presque de face dans toutes les mains qui les traitent [...]. Ainsi Sophocle fait mourir Jocaste aussitôt après la reconnaissance d’Œdipe, tout au contraire d’Euripide, qui la fait vivre jusqu’au combat et à la mort de ses deux fils” (Racine, *Andromaque*, p. 244).

La desgracia familiar de los Labdácidas, como la de los Atridas, fue ciertamente asunto de recreación dramática por parte de los tres grandes tragediógrafos. El texto de Eurípides al que alude Racine es las *Fenicias*, compuesto entre el 412 y el 408 a. C., en el que parece seguir una rama del mito similar a la de Homero, derivada quizá de Estesícoro de Sicilia, poeta coral del siglo VII a C. Madre e hijo sobreviven a la revelación de su lazo consanguíneo y del lecho ilícito que han compartido: Yocasta se suicida, tras el fratricidio mutuo de Eteocles y Polinices, sobre sus cadáveres, y lo hace de forma viril, a espada: “se hundió la hoja en medio de la garganta y entre sus dos seres más queridos yace muerta rodeándolos con sus brazos” (Eurípides, *Fenicias*, p. 84); Edipo, por su lado, habiendo sido encerrado por sus hijos desde su cegamiento (“ellos ocultaron bajo cerrojo a su padre, para que su infortunio quedara olvidado”, [p. 30]), es desterrado al exilio por Creonte, al que parte acompañado por Antígona, su hija mayor; en ambos casos supone una reinterpretación del destino de los personajes. Se sabe igualmente que el trágico de Salamina

que los dioses mandan... Lo que para Sófocles es contaminación, una mancha intolerable para un hombre y su ciudad, en Homero parece ser un capricho oscuro del destino, pero no tanto como para producir esa ráfaga de horrores que hace imposible la permanencia de Edipo en la ciudad en la que es soberano”.

había pergeñado, en el crepúsculo de su trayectoria dramática, hacia el 408 a. C., un *Edipo*, cuyo protagonista entraba en confrontación directa con el héroe de Sófocles. El soberano de Tebas (al contrario de lo que Yocasta cuenta en el prólogo de las *Fenicias* y de lo que comenta Polinices a Creonte de que su padre “demostró insensatez contra sí mismo, al dejar ciega su vista” [p. 59]) era cegado, contra su voluntad, por los fieles servidores de Layo, al descubrirse que había sido el regicida, pero ignorantes de que era también un parricida; tampoco se sabría en el momento del castigo el incesto cometido, que desvelaría más tarde Mérope, la madre adoptiva de Edipo, venida a Tebas para contar la mala nueva de la defunción del rey Pólipo, su padre adoptivo. De modo que el drama de Eurípides vendría a ser “una tragedia del azar ciego”, propia de su etapa final, en la que se habría eliminado todo lo que engrandece al Edipo de Sófocles: su sufrimiento y la denodada búsqueda de la verdad (cfr. Guidorizzi, 2008: 70-72). Remontándose al origen de la desdicha familiar, parece ser que Eurípides escribió una tragedia anterior a las mencionadas, *Crisipo*, donde se dramatizaba la maldición que Pélope había arrojado sobre Layo y su linaje, de que no engendrara hijos, pero que, si acaso sucedía, que fuera asesinado por su descendiente, como consecuencia del rapto y violación de su hijo Crisipo mientras fue acogido en su casa durante su exilio en el Peloponeso. García Gual (2012: 81) conjetura que “la afrenta no estaría tanto en la pasión homosexual que impulsa a Layo, sino en una agresión que va contra las normas de la hospitalidad”. En todo caso, es discreto apuntar que este lance fue soslayado por Sófocles, seguramente por deliberación. Pues es hartó probable que Esquilo se hiciera eco de él en la tragedia *Layo*, la primera de la tetralogía que presentó en el certamen de las Grandes Dionisias del año 467 a. C. sobre los Labdácidas, que completaban *Edipo*, *Siete contra Tebas* y el drama satírico la *Esfinge*, por cuanto, aunque no se ha conservado –tampoco *Edipo*– y resulta imposible reconstruir el argumento con los escasos fragmentos que han pervivido, en los *Siete contra Tebas* queda manifiesto que la catástrofe familiar no era sino una enfermedad hereditaria transmitida de padres a hijos a partir de Layo.

Sófocles (c. 496-405), en sus setenta años de vida profesional dedicada al teatro, consagró tres tragedias memorables al ciclo de Tebas, representativas cada una de las etapas

que experimentó: *Edipo rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*. La primera de ellas, que sustenta en una buena proporción la disertación teórica de Aristóteles a propósito del arte trágico y sobre cuya reflexión funda Freud, por error de interpretación, el psicoanálisis, fue compuesta en su etapa de madurez, probablemente entre el 429 y el 425 a. C., sin que se pueda determinar con rigor la fecha de su representación. La segunda, que constituye el canto de cisne del dramaturgo y un sentido homenaje tanto a su localidad natal, Colono de los Caballos, como a Atenas, por lo que a veces se la encuadra dentro del ciclo ático, fue puesta en escena póstumamente por su nieto, llamado asimismo Sófocles, en el 401. La tercera es, empero, la primera en el tiempo y límite entre su primera etapa y la de madurez: su confección data del 443-442; con ella Sófocles cosechó no solo el triunfo en el certamen trágico de las Grandes Dionisias de 442, sino también un gran éxito, que tal vez le valió el nombramiento de estratega por Pericles, su coetáneo, a quien acompañó en la expedición a la isla de Samos.⁴

A pesar de que el parricidio y el incesto forman parte consustancial de la leyenda, lo cierto es que en *Edipo rey* no pasan de ser asuntos secundarios, subordinados al tema principal, que no es sino el descubrimiento de la verdadera identidad de Edipo. Esta y no otra es la cuestión que se dirime y dilucida en la acción en tiempo presente del texto, habida cuenta de que averiguar quién fue el asesino de Layo, objeto principal de la investigación cuasi policial que emprende con inusitado ahínco Edipo en aras de sofocar la pestilencia que desuela la ciudad, concuerda cabalmente con saber quién es en realidad él.

Cuando comienza la tragedia Edipo posee un conocimiento sesgado de sí mismo, que conviene con la faz positiva de su doble identidad: se sabe el príncipe heredero de Corinto, hijo de los reyes Pólipo y Mérope; el hombre que, pertrechado únicamente con su talento y capacidad especulativa, resolvió, en duelo de inteligencia a muerte, el enigma de la monstruosa Esfinge; el extranjero salvador de Tebas; el

aA

4. Sobre Sófocles y *Edipo rey* nos han servido de especial ayuda los estudios ya citados de García Gual (2012) y de Guidorizzi (2008), así como los de Lasso de la Vega (2003), Lida de Malkiel (1983), Jouanna (2007), Paduano (2012: 43-77), Reinhardt (2010), Segal (2013) y Vernant (2002a y 2002b).

orgulloso *tyrannos* que, respetado por todos, gobierna con potestad y justicia; el feliz padre de familia. Desconoce, por el contrario, su cara negativa, su zona oscura, su sombra: ignora que es el niño maldito rechazado y abandonado por sus padres para perecer en el monte Citerón; el fugitivo que en su huida, a fin de contravenir el vaticinio dictaminado por el oráculo, abraza ciegamente su destino; el homicida en defensa propia de un desconocido, que resulta ser su padre Layo; el hijo que, indeliberadamente, comparte el tálamo con su madre; el hermano inconsciente de sus propios hijos, concebidos en contra de la ley; la ponzoña de su ciudad originaria, por quien los dioses han enviado la peste que se abate sobre ella. En el transcurso de un solo día, Edipo, por medio de un método no menos implacable que minucioso de exploración científica, de un proceso deductivo de reconstrucción del pasado, descubre que es justo lo opuesto de lo que imaginaba ser: no el héroe que estaba en la cúspide de su gloria, dignidad y autoridad, sino el hombre más miserable, el más impío, aborrecido por los dioses y espectáculo de horror para sus conciudadanos.⁵ Su trayecto, pues, “es el camino existencial desde la apariencia al ser” (Lasso de la Vega, 2003: 57), pautado por ese “tiempo inacabable [que] con su marcha infinita / muestra lo que está oculto” (Sófocles, *Ayante*, vv. 646-647). Como observa con tino García Gual (2012: 162): “no hay un ejemplo más patético de la tremenda aventura que puede ser conocerse a sí mismo”.

Todo en *Edipo rey*, salvo el descubrimiento de la identidad del héroe, pertenece al pasado. Todo, en la perseverancia del protagonista de alcanzar la verdad cueste lo que cueste, es actualizado por alguien que lo rememora; todo, a excepción del incesto. Yocasta refiere el oráculo de Apolo que le predijo a Layo que “los hados a ser le destinaban / víctima

5. Ya Aristóteles subrayó que en la tragedia de Sófocles la *peripecia* y la *anagnórisis* se desencadenaban prodigiosamente a la par: “Llamo [...] [‘acción] compleja’, a aquella en la que el cambio ocurre con reconocimiento o peripecia o con ambos [...] La peripecia es el cambio de los sucesos en sentido contrario [...], y eso, como decimos, de acuerdo con lo verosímil y lo necesario [...]. Y el reconocimiento, como su nombre indica, es el cambio del desconocimiento a la identificación, sea para el afecto o para el odio, de las personas destinadas a la felicidad o a la desdicha. El reconocimiento es bellísimo cuando se da al mismo tiempo que la peripecia, como en la de *Edipo*” (*Poética*, 1452a). Sobre este aspecto, ha fundado Vernant (2002b) su importante interpretación de un drama basado en la ambigüedad, la anfibiaología —de las que deriva la ironía trágica que impregna todo el drama—, el enigma y la inversión.

de aquel hijo que engendrâramos ambos” (Sófocles, *Edipo rey*, vv. 713-174), por lo que, consecuentemente, al nacer el niño, “cuando aun no contaba / tres días, hizo Layo que le ataran los pies / y que en medio de un monte fragoso le arrojasen” (vv. 718-719). Entre el mensajero que viene de Corinto y el pastor siervo de su casa cuentan la salvación del niño del bosque y la montaña y de su adopción por Pólipo y Mérope. Edipo mismo es el encargado de narrar la primera turbación de su singladura: “Un día en un festín, a la hora de las copas, / un beodo acusome de ser un hijo espurio” (vv. 779-780); la consulta al oráculo délfico, que, si bien no le responde a la demanda a propósito de su estirpe, sí que le diagnostica que su sino es compartir el lecho con su madre, “mostrar a los hombres un linaje insufrible / de ver y el matador ser de mi propio padre” (vv. 790-793); y el parricidio en la encrucijada de los tres caminos:

Cuando estaba ya cerca de aquella encrucijada,
un heraldo y un hombre que, como afirmas, iba
en carreta montado de que potros tiraban,
me salieron al paso, y echarme por la fuerza
del camino querían el conductor y el propio
anciano. Yo pegué con cólera al auriga
que estorbaba mi marcha y el viejo me acechó
y, cuando pasé al lado del carro, me dio un golpe
en toda la cabeza con su doble aguijada.
Pero lo pagó caro, pues al instante fue
herido del bastón que empuñaba esta mano
y de espaldas al suelo dando vueltas cayó.
Luego les maté a todos (vv. 801-812).

aA

De su relato sobre el fatal encuentro con Layo, ignorar ambos del vínculo que los une, se vislumbra un rasgo del carácter y la conducta de Edipo que constituye el resorte de su dimensión trágica: el impulso violento y la falta de dominio; el mismo que exhibirá en su agón con el vidente Tiresias, con su cuñado Creonte, con Yocasta y con el sirviente de su casa.⁶ Igualmente, Edipo, en varias ocasiones a lo largo del

6. Guidorizzi (2008: 130) señala además que “Edipo es un *tyrannos* y el poder absoluto –especialmente en la perspectiva del drama ateniense, hijo de una culta democrática– se acompaña de caracteres duros: violencia, irracionalidad, impulsividad son los rasgos típicos del tirano y, en concreto, del tirano en la escena clásica”. Comenta igualmente que “padre e hijo, en toda su existencia, se encuentran dos veces y por dos veces entre ellos no hay más que mal; en ambos casos, es Layo quien arremete contra su hijo: en el momento

texto, evidencia tener un acentuado apego filial por los que considera sus padres, al punto de abandonar Corinto para no correr el riesgo de cometer el parricidio ni el incesto. Por medio del sacerdote que encabeza la comitiva de suplicantes que vienen al palacio real a demandar auxilio a Edipo se nos informa de su papel de liberador y de experimentado consejero: “Tú a Tebas viniste y nos libraste / del diezmo que pagábamos a la dura cantora / sin que avisos debieras a nadie ni lecciones” (vv. 35-37). Pero del matrimonio –aparentemente exogámico– de conveniencia con Yocasta, de los hijos habidos y de los veinte años de dichosa vida marital nada se menciona.

El motivo principal de que así sea estriba en que, por mor de las circunstancias ideológicas y de la estructura de la sociedad griega del siglo V a. C., se velaba con inusitado pudor la exposición del sentimiento erótico. El amor, el *éros*, en Grecia era entendido como una perturbación irracional del alma, que substraía al hombre de la vida y sus responsabilidades y lo arrastraba a un estado de locura (o *manía*) que podía desembocar en la enfermedad (*nósos*), en la ruina moral y física de la víctima. De modo que se le consideraba contrario a las normas tradicionales y apolíneas de conducta, basadas en la cordura, la razón, el orden y la medida; y, por consiguiente, un peligro para la estabilidad y el bienestar así del individuo como de la comunidad y el Estado, que eran lo más importante. A ello hay que agregar el sexismo insidioso del siglo, que recluía a la mujer entre las cuatro paredes del gineceo, hasta llegar al extremo de tenerle prohibido el trato, si era doncella, con los miembros masculinos de su propia familia. Es así como el amor, desde una perspectiva poética, no fue, hasta Eurípides, un asunto relevante en la tragedia ática.

La relación conyugal de Edipo y Yocasta menos aun lo podía ser, en tanto en cuanto un incesto por cognación vertical de primer grado de parentesco constituía una gravísima infracción contra el orden, tanto social como sagrado, que rige la vida humana. Lo único que nos permite entrever el talento

del nacimiento y en el de su propia muerte [...]. Se podría decir que la relación entre padre e hijo descrita por el mito de Edipo es la opuesta a la situación conflictiva trazada por la teoría psicoanalítica: la dirección del odio y de la rivalidad no fluye del hijo hacia el padre, sino en dirección contraria, y es justo el deseo de eliminar al más joven lo que conduce al anciano a la ruina” (pp. 122-123).

dramático de Sófocles es que entre ellos ha imperado un trato afable, de franca cordialidad durante su vida conyugal, semejante al que domina los matrimonios bien avenidos de Menelao y Helena y de Antínoo y Arete tal y como los retrata Homero en la *Odisea*. Y ello a pesar de que Yocasta es de una generación anterior a la de él; lo que chocaba frontalmente con las normas nupciales de la Grecia antigua, que decretaban que la esposa fuera mucho más joven que el esposo: lo normal era que la edad idónea de ella fuera cuatro años posterior a la llegada de la menstruación, mientras que la de él rondaba los treinta. Hay alguna notable excepción (literaria) que confirma la regla, como la de la sabia Penélope, asediada por una cohorte de pretendientes de una edad no muy dispareja de la de su hijo Telémaco, que a lo largo del poema entra a formar parte de la clase de edad constituida por los hombres adultos. La regla ha estado vigente durante siglos en la sociedad europea (salvo o menos en la literatura): “Let still the woman take / An elder than herself. So wears she to him; / So sways she level in her husband’s heart”, le instruye el Duque Orsino a su joven paje Cesario, que es Viola disfrazada de varón, en la comedia de Shakespeare, *Twelfth Night* (II, 4, vv. 28-30). Quizá en la primera salida de Yocasta al escenario (Sófocles, *Edipo rey*, vv. 635 y ss.), acaecida justo en el medio de la obra, a la que segmenta en dos, en la que regaña y sermonea a Edipo y Creonte como si fueran dos jóvenes díscolos, el poeta haya pretendido evidenciar una disparidad de años que sin embargo en el resto no se hace notar. Es por esta causa, la disparidad de edad, que el incesto de madre e hijo es el menos frecuentado en la literatura. En *Edipo en Colono*, el héroe, en la defensa que emprende ante el Coro y, sobre todo, ante Creonte de que sus crímenes no fueron delictuosos por ignorancia y falta de voluntad, nos informa de que su matrimonio, que en la práctica habitual de la Grecia arcaica y clásica era entendido como un contrato social, una suerte de operación de compraventa, contraído entre dos familias locales, fue de carácter meramente político, otorgado por la ciudad en recompensa por haberla librado de la “dura cantora”, con una mujer, la reina viuda, completamente desconocida para él (una *késnē*), a la que (en apariencia) no le unía ningún lazo ni afecto familiar (o *philía*) y por la que no sentía el más mínimo deseo (*éros*), ni patente ni latente, ni manifiesto ni reprimido: “La propia

Tebas sin saber nada”, le dice al Coro, “me ligó en nupcias fatales... Recibí / un don que jamás conceder a este pobre / desdichado debió su ciudad patria” (Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 525-526 y 539-541); a su cuñado Creonte:

Y, respecto a mi madre, ¿no te abochorna hacerme contar, desventurado, las nupcias de tu hermana como diré en seguida que fueron? Pues callar no puedo ante tu boca llegada a tal ultraje. Me parió, me parió, ¡qué males, ay, los míos!, sin saber ella nada ni yo tampoco, y luego me dio hijos que vergüenza de ella misma serían. Pero lo que sé bien es que, mientras tú adrede a los dos nos insultas, yo a mi pesar con ella casé como a la fuerza tengo ahora que hablar. Ni quiero oír decir que a causa de esa unión soy culpable” (vv. 978-989).

Antes, en *Edipo rey*, a sus hijas Ismene y Antígona, ya les había dicho que él, “sin saber nada / del caso, resultó marido que sembrando / en los surcos estaba donde había nacido” (vv. 1483-1485. Y véase lo que dice Yocasta en el prólogo de las *Fenicias*, de Eurípides, p. 29). El incesto que cometen madre e hijo es, por consiguiente, inconsciente, facilitado por la aparición de él en Tebas como un desconocido pariente extranjero; lo cual, aunque lo suaviza, no les redime de su culpa individual, social y moral: Yocasta se suicida por ahorcamiento; Edipo se ciega, se reconoce como el “hombre más maldito, / más aborrecido por los propios dioses” (Sófocles, *Edipo rey*, vv. 1344-1345), preso de un destino cruel: “Los dioses lo querían, / que quizá algún rencor guardaban a mi raza” (Sófocles, *Edipo en Colono*, vv. 964-965), demostrando la extraordinaria fragilidad de la felicidad humana.

La premeditada ausencia de cualquier manifestación erótica entre Yocasta y Edipo por parte de Sófocles fue nítidamente percibida por Pierre Corneille. Puesto que, en su *Edipo* (1659), se vio en la obligada tesitura de tener que incluir, para estar a la altura de la galanura cortesana que requerían los tiempos, una trama secundaria, la de Teseo, el joven rey de Atenas destinado a ser benefactor de Edipo en sus compases finales en Colono, y Dirce, una inventada hermana de Edipo, hija de Layo y Yocasta y posible candidata al trono de Tebas, de signo amoroso: En *Edipo rey*, advierte Corneille en el prefacio “Au Lecteur”, “l’amour n’ayant point de part dans

ce sujet, ni le femmes d'emploi, il était dénué des principaux ornements qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique", por lo que "j'ai tâché de remédier à ces désordres au moins mal que j'ai pu, en épargnant d'un côté à mes auditeurs ce dangereux spectacle, et y ajoutant de l'autre l'heureux épisode des amours de Thésée et de Dircé, que je fais fille de Laius" (Corneille, *Edipe*, p. 7).

Saber o no saber. Tal es el quid de *Edipo rey*, el vehículo que propicia el autoconocimiento y la dialéctica entre la libertad y el destino, entre el hombre y la divinidad. Desde el momento en que Edipo decide desenmascarar al asesino del extinto rey Layo para expulsarlo de Tebas y poner fin a la peste enviada por los dioses –un papel que le corresponde ejercer por ser el soberano de la ciudad y el descifrador de enigmas, pero que asimismo se arroga por prurito, orgullo intelectual y confianza en su juicio abstracto– el camino hacia la aprehensión de la verdad, impelido por un impetuoso deseo de saber, es imparable, arrollador, irrefrenable; nadie, ni Tiresias,⁷ ni Yocasta, ni el pastor de su servidumbre, puede detenerlo en su afán, aunque las consecuencias de sus pesquisas puedan ser las más onerosas, oprobiosas y terribles para él. Este anhelo de llevar el escudriñamiento hasta el final representa al mismo tiempo su condenación y su dignificación; constituye la máxima ironía del texto: el sabio descifrador descubre que en el fondo no sabía nada. Ni siquiera resol-

7. Con el adivino tiene Edipo el enfrentamiento dialéctico más significativo. De hecho, Tiresias termina por revelarle todo cuanto descubrirá y le sucederá en este aciago día: "Y, ya que me reprochas el ser ciego, te digo / que tú ves, mas no sabes el mal en que te encuentras / ni el lugar que vives ni con quién cohabitas. / ¿Sabes de quién naciste? ¿Sospechas tal vez que eres / tan odioso a los tuyos aquí como allá abajo? / La doble maldición de tu padre y tu madre / avanzando terrible te echará de esta tierra / y tú, que hoy ves, tendrás tiniebla en torno tuyo. / ¿A qué lugar tu voz no llegará, qué monte / Citerón de tus ecos no se llenará cuando / comprendas que era inhóspito puerto nupcial la casa / a la que viento en popa creías arribar? / Y los muchos horrores desconoces también / que hará de ti el igual de tu propio linaje" (Sófocles, *Edipo rey*, vv. 412-425). Edipo, naturalmente, no solo no le cree, sino que tendrá que averiguar todo por cuenta propia basándose en su juicio deductivo. Guidorizzi (2008: 144) observa que Edipo, en tanto encarnación de un nuevo tipo de sabio laico y racional, es una brillante criatura del genio de Sófocles. "El enfrentamiento entre Edipo y Tiresias –añade– no es entre fe y razón en el sentido moderno del término, sino entre dos formas de pensamiento: el racional y el oracular. Es a la vez la lucha de dos formas de verdad: la que aparece en la mente del que indaga y la que ya está escrita de manera secreta y misteriosa y que solo espera ser llevada a la luz. El contraste entre ambos personajes adquiere un sentido dentro del momento cultural en que fue planteado, a saber, el gran movimiento racionalista del siglo V, en el que razón mítica y razón positiva se estaban enfrentando" (p. 148).

vió adecuada y perfectamente el enigma planteado por la Esfinge: el “cuadrúpedo en la aurora, alto en el día / y con tres pies errando por el vano / ámbito de la tarde” (Borges, *Edipo y el enigma*, en *El otro, el mismo*, vv. 1-3) no es únicamente el hombre, sino también Edipo: el niño expósito, el rey y el anciano vagabundo exiliado, arrojado fuera de la sociedad. El que al principio veía con los ojos de la cara, solo contemplará después, iluminado por la agnición tanto como por la autognosis, y libre del sentido de la vista tras su cegamiento, con los ojos del alma:

¡Ay, ay! ¡Todo está claro al fin! ¡Oh luz, te veo ahora al final de todo, ahora que me he descubierto nacido de quienes no debía, cohabitando con quienes no debía, dando muerte a quien no debía (Sófocles, *Edipo rey*, p. 55).⁸

La lección, la experiencia esencialmente trágica, de *Edipo rey* es, de acuerdo con Vernant (2002b: 112-113), que “el hombre no es un ser que se pueda describir o definir; es un problema, un enigma, cuyo doble sentido jamás se termina de descifrar”. Lo es para él y lo es para los demás; incluso se le escapa el alcance genuino de los actos que realiza. Nos conmueve tanto como nos conmueve *Edipo rey* porque todos nos identificamos con Edipo. Pero no, como sostenía Freud, porque

quizá nos estaba reservado a todos dirigir hacia nuestra madre nuestro primer impulso sexual y hacia nuestro padre el primer sentimiento de odio y el primer deseo destructor [...]. El rey Edipo, que ha matado a su padre y ha tomado a su madre en matrimonio, no es sino la realización de nuestros deseos infantiles [...]. Mientras que el poeta extrae a la luz, en el proceso de investigación que constituye el desarrollo de su obra, la culpa de Edipo, nos obliga a una introspección en la que descubrimos que aquellos impulsos infantiles existen todavía en nosotros, aunque reprimidos [...]. Como Edipo, vivimos en la ignorancia de aquellos deseos inmorales que la Naturaleza nos ha impuesto, y al descubrirlos quisiéramos apartar la vista de las escenas de nuestra infancia (*La interpretación de los sueños*, p. 161).⁹

8. Citamos en esta ocasión por la traducción del texto que incluye García Gual en su *Enigmático Edipo* (2012: 13-68).

9. Sobre la interpretación de Freud de *Edipo rey*, cuyo héroe se torna en su pluma, “por desvirtuación deliberada de la historia”, “el primer neurótico moderno” (Roudines-

Antes bien, porque hallamos que somos, como Edipo, nada: “¡Ay, las generaciones / humanas, que en vuestra vida / no hallo sino la nada!” (Sófocles, *Edipo rey*, vv. 1197-1189).

Después de los grandes tragediógrafos, el mito de Edipo siguió vigente en la Antigüedad en los compendios de los mitógrafos, como en las *Fábulas mitológicas* (LXVI-LXVIII) de Higino (c. 64 a C.-17 d. C.) y en la *Biblioteca mitológica* (III, 5, 7-9) de Apolodoro (h. s. I o II), así como en el poema épico, en doce libros, la *Tebaida* de Estacio (c. 45-96), que se centra en la guerra de los siete contra Tebas y en la lucha fratricida de Eteocles y Polinices. La epopeya de Estacio, que fue vertida al castellano en octavas reales por el religioso granadino Juan de Arjona a finales del siglo XVI, aunque permaneció inédita hasta 1871, dio pie al *Roman de Thèbes* (s. XII), que es al mismo tiempo la primera novela medieval escrita en francés antiguo y la primera novela de tema clásico. No obstante, como apunta García Gual (2012: 213) la historia de Edipo, que se narra al comienzo, no proviene de la *Tebaida*, donde no ha lugar, “sino de un añadido muy posterior, escrito por un tal Lactancio Plácido, hacia el 400 d. C.”. Sea como fuere, lo importante es que, de la mano del *Roman de Thèbes*, Edipo penetra en la Edad Media y lo hace bajo la égida del cristianismo.

En sus líneas esenciales –el niño abandonado que mata a su padre y se casa con su madre–, el mito circuló en la Edad Media enmascarado indirectamente en relatos folclóricos de índole diversa, agrupados en torno a cuatro tipos: los de Andrés de Creta, Judas Iscariote, Gregorio y Albano (cfr. Propp, 1980: 89-140; Guidorizzi, 2008: 25-32; Lacarra Lanz, 2010: 68-72). De ellos, los más célebres fueron el del apóstol Judas, que se difundió por toda Europa a través del florilegio de vidas de santos la *Legenda sanctorum* en el capítulo XLV, relativo a san Matías, que el monje italiano Jacobo de la Vorágine pergeñó en el siglo XIII; y el del papa Gregorio Magno, que se propaló por medio del *Gesta Romanorum* (1342), conformando el capítulo 81 (“Sobre la admirable Providencia Divina y el nacimiento del Papa beato Gregorio”) del texto establecido por el filólogo alemán H. Oesterley. La leyenda de Gregorio

se diferencia del mito de Edipo en que él es ya el fruto de una relación incestuosa entre dos hermanos, motivo por el cual es abandonado al nacer y criado como hijo adoptivo en un lugar lejano, y en que no mata a su padre, aunque sí se desposa con su madre tras liberar su reino de la opresión.

El mito de Fedra: la madrastra enamorada del ahijado y la falsa acusación

Cuenta la tradición que Eurípides (c. 484-406 a. C.), el poeta pensador, gustaba de escribir sus tragedias en el apartamento de una cueva en su Salamina natal, situada frente al mar.¹⁰ Allí, acompañado de su biblioteca, quizá la primera particular de la historia, concibió las inquietas ideas sobre el ser humano, siempre confinado en la antítesis entre razón y pasión, que tanto escandalizaron a sus contemporáneos, que con asidua frecuencia le negaron su aprobación en los certámenes. Cuál sería su espanto al reconocer sobre el proscenio, como si se estuvieran mirando en un espejo, su problemático existir, encarnado en unos personajes demasiado humanos no obstante su adscripción al mito; cuál sería su estupor al contemplar en primer plano escénico a una pléyade de figuras femeninas, dotadas de una extraordinaria grandeza de ánimo y decisión, de gran lucidez y capacidad de sufrimiento, algunas de ellas impetuosamente enamoradas, que no dudan en desnudar su alma, bucear en los recovecos de su interioridad y reflexionar acerca de su comprometida situación, aunque al cabo se vean arrastradas a la catástrofe y la muerte.

El Coro de *Antígona* (vv. 781-800) había cantado que Eros es invencible en el combate, una fuerza cósmica todopoderosa que dobliga por igual así a los dioses y a los hombres como a las fieras alimañas de la tierra y el mar. Pero fue Eurípides, en cuya producción no escasean definiciones similares, quien lo dramatizó por primera vez en la escena griega. Y lo hizo, habida cuenta de que la institución del noviazgo no se conocía en Grecia y la noción de pareja no se instituyó hasta el Helenismo tardío, desde el único ángulo que era posible: el matrimonio y el adulterio; siempre y cuando dejemos al margen el drama, ya mencionado, *Crisipo*, donde hallaba de-

10. La parte que dedicamos a Eurípides tiene su punto de partida en Muñoz Sánchez (2012: 65-99).

sarrollo la desaforada pasión homoerótica de Layo por el joven hijo del rey Pélope, así como otros de deshonra femenina cometida por un dios, como *Melapina la sabia*, *Auge* y *Dánae*.

De Eurípides, que compuso alrededor de cien tragedias en sus cerca de cincuenta años consagrados a la creación teatral, el estudio y la especulación, se han conservado diecinueve ensayos dramáticos completos (diecisiete tragedias, un drama satírico, *Los Cíclopes*, y un texto de autoría más que dudosa, *Reso*) y varios fragmentos, todos ellos pertenecientes a su *akmé*, o sea a sus etapas de madurez y vejez. El drama más antiguo que disponemos de Eurípides, *Alcestris*, que data del 438, cuando contaba aproximadamente cuarentaiséis años de edad, dista diecisiete de su primera representación, que había tenido lugar en 455, coincidiendo con el deceso de Esquilo; todas las demás se emplazan entre aquella fecha y el 406, en que le sobreviene la muerte en Macedonia, lejos de Atenas y de su Salamina natal. Las tragedias eurípideas centradas en el erotismo pasional tienden a aglutinarse, dentro de ese período, en su primera parte, que comprende entre el 438 y el 425; a él pertenecen en efecto *Alcestris*, *Medea*, *Hipólito* y *Andrómaca*, de entre las que han pervivido, y *Las cretenses*, *Estenebea*, *Protesilao*, *Eolo*, *Meleagro* y *Los Escirios*, de entre las que se han perdido o perdurado en fragmentos. Después de esta etapa, durante la devastadora guerra del Peloponeso (431-404), descrita magistralmente por Tucídides en su *Historia* y que tan profunda huella dejó en nuestro dramaturgo, la contienda bélica y sus crueles consecuencias desplazarán al amor como tema medular de su creación artística por el que mostrar la complejidad del alma humana; si bien, aun dejará su impronta, pero un amor romantizado, tratado como vía de escape de la cruda realidad, en algunas de las tragedias finales, que marcan un nuevo devenir estético-ideológico en que se sitúa al hombre en un escenario dominado por el imponderable azar, como sucede en el drama novelesco *Helena* y en los fragmentarios *Andrómeda* e *Hipsípila*.

Eurípides, entre otras aberraciones, tabúes y pasiones desviadas, abordó el tema del incesto en *Eolo* y en *Hipólito*. *Eolo*, tragedia de la que no han subsistido sino cinco breves fragmentos que apenas suman diez versos, se centraba en un incesto por cognación horizontal de primer grado, entre hermanos, llevado a consumación: el frenesí de Macareo, el más joven de los vástagos del rey de los vientos, por su her-

mana Cánace, a la que seducía, dejaba embarazada, con la que tenía una hija llamada Anfisa y a la que indirectamente conducía al abismo del suicidio; pues obedecía a una instigación paterna: Eolo, al conocer la contravención cometida por sus hijos, le entregaba una espada a Cánace para que se matara, con la que luego Macareo se traspasaba, desesperado de amor, al descubrir el cadáver. Ovidio recreó el incesto en la epístola XI de las *Heroidas*, en la carta que Cánace escribe a Macareo justo antes de suicidarse:

¡Ay, ojalá, Macareo, la hora que nos unió a los dos en uno
hubiera llegado después de mi muerte!
¿Por qué, hermano, me amaste alguna vez más que un her-
mano
y fui para ti lo que no debe ser una hermana?
Yo misma también me incendié y, como acostumbraba a oír,
sentí no sé qué dios en mi corazón tembloroso (vv. 23-28).¹¹

Ovidio introduce el personaje de una nodriza, que es la encargada de descifrar la pasión de Cánace en las señales de su enfermedad, de animarla a ceder a su pasión y de subvenirle en el parto; personaje que se desconoce si ya figuraba en la *dramatis personae* de la tragedia de Eurípides, pero que, precisamente desde *Hipólito*, devendrá fundamental, en tanto confidente de la heroína, en numerosas historias incestuosas.

Hipólito, que constituye, junto con *Medea*, *Hécuba* y *Las Bacantes*, la cima de la producción dramática del “más trágico de los poetas” (Aristóteles, *Poética*, 1453a), fue merecedora del primer premio en el certamen de las Grandes Dionisias del 428. Podría darse la feliz coincidencia, dado que ese pudo ser también el año en que se representó *Edipo rey* en otro certamen, que las dos grandes tragedias del incesto de la Antigüedad fueran coetáneas. Ambas, aun cuando *Hipólito* se aproxima más que otros textos de Eurípides a la convención poética tradicional, son sumamente representativas del arte trágico de cada autor. Puesto que la leyenda de Fedra incide en mostrar, en un momento de tensión y de transición entre la mentalidad tradicional y el auge de la ilustración

11. Es discreto apuntar que el incesto fraternal cumplido, sea o no consentido, acostumbraba a ser el más frecuentado en la literatura, probablemente por la consonancia de la edad y por resultar una pasión menos violenta que la vertical; halla su correlato bíblico en el de Amnón y Tamar, en el libro de Samuel (2, 13), llevado a las tablas por Tirso de Molina, en *La venganza de Tamar*, y Calderón, en *Los cabellos de Absalón*.

racionalista, que la razón es incapaz de domeñar las infinitas pasiones que embargan el alma humana y forcejean en ella. Que es la misma cuestión esencial del arte trágico de Racine y el motivo de su debilidad por Eurípides.

Hipólito es la tragedia de los extremos vinculados al amor: por un lado está Fedra, subyugada por un delirio adúltero e incestuoso por afinidad de parentesco hacia su hijastro,¹² y por el otro, Hipólito, el joven casto, puro, perfecto que reniega de los misterios eróticos. El contraste absoluto entre los dos personajes, clave esencial del conflicto dramático, queda hábilmente consignado al principio del drama, en la presentación de Hipólito consagrado a sus quehaceres habituales: la caza en compañía de su diosa favorita, la virginal Ártemis, la doma de caballos y el trato con su amigos, seguida de la de Fedra, entre sus sirvientas, acompañada por la Nodriz, enferma, doliente, lánguida, dubitativa, enajenada, poseída de amor. De manera que el problema fundamental que se debate no es otro que el de la *hybris*, la prepotencia de ambos protagonistas ante el poder de dos divinidades contrarias: Fedra e Hipólito, cada uno en su carencia de moderación, infringen, respectivamente, la ley de Ártemis y de Afrodita.

aA

Si la dialéctica primordial de *Edipo rey* es saber o no saber, la de *Hipólito* reside en decir o no decir. Con la salida de Fedra al proscenio se exhibe con una hondura psicológica y un primor estético sin precedentes la patología erótica, el sometimiento de la mujer al amor:

Levantad mi cuerpo, enderezad mi cabeza. Se ha soltado la ligadura de mis queridos miembros. Tomad mis hermosas manos, criadas. Pesado me resulta el velo sobre la cabeza, ¡quitádmelo!, ¡que mis trenzas vuelen sobre mi espalda! (Eurípides, *Hipólito*, p. 234).

La postración del alma, del ser, a la opresión del cuerpo cansado simboliza la derrota de la voluntad y la razón a la sinra-

12. En *Hipólito* no se menciona nunca el término 'incesto' para definir el deseo de Fedra por su ahijado; no obstante ello, habida cuenta de que Teseo está vivo, lo es. Con todo, en la Grecia clásica, a diferencia de en Roma y en la Europa cristiana cuyos derechos romano y canónico lo prohibían, estaba legalmente permitido el matrimonio entre una madrastra y su ahijado tras el fallecimiento del esposo y padre; pero solo después de su muerte. Tanto Séneca como Racine en sus reelaboraciones de la tragedia de Eurípides jugarán con este supuesto, quizá para atenuar la pasión de Fedra, pues, en ambos textos, cuando declara abiertamente su amor a Hipólito, lo hace pensando que Teseo está muerto.

zón y la indolencia. De la tragedias conservadas, Fedra es el único personaje que no comparece de pie, erguido sobre los coturnos, sino recostado, extenuante, en un lecho, filigrana sutil de que ha perdido la lucha, librada secreta y silenciosamente intramuros, contra una pasión abominable de la carne que la tiraniza no menos que la avergüenza: su tragedia es meramente terrenal. El gesto será admirablemente emulado por Racine: hará que su heroína, incapaz de sostenerse de pie, tenga que sentarse en una silla, el único objeto de un escenario desnudo, minimalista en su abstracción:

N'allons point plus avant. Demeurons, chère Cénone.
Je ne me soutiens plus, ma force m'abandonne.
Mes yeux son   blouis du jour que je revois,
Et mes genoux tremblants se d  robent sous moi.
H  las! [*Elle s'assied.*] (*Phèdre*, I, 3, pp. 753-754).¹³

Cuando se presenta la acción de *Hipólito* al espectador, la trama, como sucede ordinariamente en la tragedia   tica, se halla en el momento culminante, que precede al estallido de la crisis, que acarrea la catástrofe. De modo que Eurípides, que nos ha escamoteado por igual el relámpago del amor y el feroz debate interior contra el deseo ilícito, se complace en mostrar lo que precede a la capitulación final. Fedra, instigada por la Nodriza, comunica la índole de su dolencia, revela su origen, destapa la caja de Pandora (en otro paso que seguir   al detalle Racine [*Phèdre*, I, 3, pp. 757-758]):

FEDRA.   Qu   es eso que los hombres llaman amor?
NODRIZA.   Algo agradable y doloroso al mismo tiempo, niña.
FEDRA.   Podr  a decir que yo he experimentado el lado doloroso.
NODRIZA.   Qu   dices?   Est  s enamorada, hija mía?   De quién?
FEDRA.   Del hijo de la Amazona, quienquiera que sea.
NODRIZA.   Te refieres a Hipólito?
FEDRA.   De tus labios has oído su nombre, no de los míos (pp. 240-241).

Decir o no decir. Tan pronto como Fedra ha vulnerado la máxima de la retórica del silencio que se había impuesto al sentir la herida de Afrodita, habla y su historia prorrumpe

13. Véanse también las escenas 5-7 del acto V de su *Bérénice*.

(como hará Phèdre con Œnone): cuenta a la Nodriz y al Coro el fruto de las meditaciones llevadas a cabo “en el largo espacio de la noche”, el camino recorrido por su mente; desnuda su alma enamorada, describe su incapacidad para combatir con la cordura la pasión adúltera a la vez que incestuosa que la embarga por su hijastro; comunica su determinación de acometer “una acción hermosa”, puesto que “la mejor decisión era morir”, conforme al desprecio que experimenta tanto por la mujer franca en su impudicia como por la deshonesta hipócrita; revela, en fin, que su mayor temor es ser sorprendida “deshonrando a su esposo y a los hijos que di a luz” (pp. 242-244).

Decir o no decir. Expuesto su secreto erótico, se dispara el curso de la acción dramática hacia la consumación de la tragedia, al producirse el choque brutal de la pasión culpable y la castidad sin fisuras. La Nodriz, en su papel de mediadora bienintencionada e intentando sofocar la locura amorosa de su señora, hace sabedor a Hipólito de los sentimientos de Fedra. De resultas, el devoto de Ártemis monta en cólera y lanza un exabrupto, en transparente representación de la misoginia de la época –como el de Posthumus, en *Cymbeline*, al considerar que Innogen le ha engañado con Giacomo (II, 4)– y de su propia *hamartía*, contra la mujer, a la que odia hasta desearle la muerte y en la que otea a la responsable de todos los males del mundo y del hombre. Fedra, angustiada por el dolor (“soy la más desgracia de las mujeres” [p. 253]), despreciada sin conmiseración y consciente de que su reputación y la de sus hijos está en peligro, decide morir matando:

Daré satisfacción a Cipris, que me consume, abandonando hoy la vida: un cruel amor me derrotará. Pero mi muerte causará mal a otro, para que aprenda a no enorgullecerse con mi desgracia. Compartiendo la enfermedad que me aqueja, aprenderá a ser comedido (p. 255).

La tragedia no concluye con su muerte por ahorcamiento. Nada más consumir su suicidio Fedra, arriba a su palacio de Trecén Teseo para toparse de bruces con la catástrofe. Eurípides, como ya había hecho antes con Admeto y como haría después con Menelao, exhibe en escena al hombre enamorado que no oculta su pasión. Teseo, amante de su esposa, se lamenta amargamente de su infortunio y jura guardarle fidelidad eterna: “ninguna otra mujer entrará en el lecho en

la morada de Teseo. Sí, la impronta del sello de la que ya no vive me acaricia” (p. 259). Pero en medio de la amargura, el humanizado héroe griego observa que el cadáver de su esposa sujeta una tablilla que esconde terribles palabras. En ella, Fedra ha dejado escrito que el motivo de su desesperación no ha sido otro que el intento de Hipólito de deshonorar el lecho de su padre seduciendo a su madrastra. La moderación no halla cabida en el alma de Teseo y la razón, cegada por la calamidad y la cruel sorpresa, no opera en él: impreca a su inmaculado hijo e implora a Poseidón que lo fulmine con su ira. Una vez más Eurípides nos muestra la dualidad del hombre griego que, lejos de su marmórea heroicidad, es tan brillante como insensato, tan contenido como impaciente, tan frío como vacilante, incapaz de moderarse en las situaciones límite. Sin averiguar la verdad, sin conceder a Hipólito, su perfecto y casto hijo, el más mínimo crédito, antes siquiera de otorgarle el derecho a que se defienda, Teseo lo condena a muerte y se hace responsable de su propia tragedia (como sucederá también en la *Phèdre* de Racine). Conviene resaltar que, en el agón que los enfrenta, Hipólito no le descubre a Teseo el infundio, el motivo auténtico del suicidio de Fedra; y no lo hace conforme a la dialéctica de decir o no decir que informa el drama. Sucede que la Nodriza, antes de declararle el amor de su madrastra, prevenida, le había hecho jurar que no referiría el secreto, e Hipólito, en su defensa, lo cumple a rajatabla; pretende excusarse alegando solo su forma de vida, su falta de ambición política y de suceder a su padre tomando a su heredera por esposa: “no me está permitido hablar más” (p. 265).

De modo que en *Hipólito*, Eurípides desarrolla, al lado del incesto y el adulterio, el conocido tema de la mujer de Putifar, en el que una esposa enamorada calumnia a su amado ante su marido como venganza por la frustración de su deseo. Tema que había sido tratado por vez primera por Homero en la *Iliada* (VI, 119-236), cuando Diomedes, antes de enfrentarse con él, le inquiriere a Glaucón por su origen familiar y este le cuenta por extenso la historia de Belerofonte y el “enloquecido deseo” que despierta en Antea, quien le acusa a su marido Preto de haber intentando seducirla. Eurípides, aparte de en *Hipólito*, desarrolla el tema en dos tragedias que no han perdurado: *Fénix* y *Estenebea*, que se funda precisamente en el mito de Belerofonte.

A diferencia del mito de Edipo, no se conocen ascendientes de la leyenda de Fedra anteriores a la dramatización eurípidea, aunque es mencionada en el desfile de mujeres heroicas que presencia Odiseo en el Hades (Homero, *Odisea*, XI, v. 321). Eurípides, no obstante, había compuesto una versión preliminar de su drama, intitulada *Hipólito velado*, de la que se conservan medio centenar de versos. El subtítulo parece ser que hacía referencia al momento crucial de la acción, en que Fedra, incapaz de silenciar su pasión por más tiempo, se declaraba abierta y desvergonzadamente a Hipólito, quien, compungido, se cubría el rostro con un velo. En esta obra, Fedra, como Medea, recurría a todo tipo de sortilegios, hechizos y filtros amorosos para intentar doblegar a su amado hijastro. Era ella, además, quien acusaba artera y falsamente a Hipólito ante Teseo; y solo se suicidaba al descubrirse la verdad. La tragedia fue, como *Medea*, por escandalosa, un estrepitoso fracaso. Entre uno y otro drama, Sófocles había dado forma al mito en una tragedia, *Fedra*, hoy perdida, de la que persisten alrededor de trece fragmentos, que suman unos veinticinco versos. En ella, la heroína, ya erigida en protagonista central desde el título, se comportaba de una manera menos audaz y activa, más comedida y pasiva, hasta configurarla víctima de una pasión indomeñable ordenada por el poder de Eros, “tirano de los hombres”, “irresistible, si le lanza sobre nosotros con fuerza” (Eurípides, *Hipólito*, pp. 248 y 244). Otro dato significativo que se recaba de los fragmentos es que Teseo no regresa de Delfos, como acontece en la tragedia de Eurípides, sino de un viaje al Hades, adonde había descendido en seguimiento de su fiel amigo Piritoo para raptar a Proserpina; de forma que su pasión por su hijastro se había fraguado durante una prolongada ausencia de su marido, del que cabía pensar que había perecido en su intento (cfr. Sófocles, *Fragmentos*, pp. 341-349). Tomando como modelo la pieza de su rival, el trágico de Salamina reescribió su drama, excluyó todo contacto entre la madrastra enamorada y el casto entenado, y atemperó su comportamiento, otorgando a Fedra una estatura trágica tal, que la convierte en la primera heroína del amor de la literatura occidental.

Así, por lo menos, lo entendió Racine, quien, en el prefacio de su readaptación, no vacila en proclamar la grandeza de un personaje que le fascina:

Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d'Euripide, et qu'il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu'il a toutes les qualités qu'Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n'est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère des Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première. Elle fait tous ses efforts pour la surmonter. Elle aime mieux se laisser mourir que de la déclarer à personne. Et lorsqu'elle est forcée de la découvrir, elle en parle avec une confusion qui fait bien voir que son crime est plutôt une punition des Dieux qu'un mouvement de sa volonté (Racine, *Phèdre*, p. 745).

Con todo, en la Antigüedad tardía hubo de gozar de cierta difusión el *Hipólito velado* de Eurípides o, en su defecto, una leyenda similar, que aunaba los motivos de la madrastra enamorada y de la falsa denuncia, tras el desaire del hijastro, al marido, y en la que ella estaba caracterizada harto negativamente como una mujer impúdica y taimada. Puesto que tanto Apuleyo, en *El asno de oro* (libro X), como Heliodoro, en la *Historia etiópica* (libro I), incluyeron sendos episodios, concomitantes entre sí, de pareja composición. En el primer caso, se trata de “una hazaña muy terrible y espantable” que sucede en una localidad griega mientras Lucio-asno sirve a un soldado, a la que no duda en “subir de comedia a tragedia” (Apuleyo, *El asno de oro*, X, p. 298). En el segundo, constituye la primera parte del episodio de Gnemón, protagonizado por él, su madrastra, Deméneta, su padre, Aristipo, y la criada Tisbe, acontecido en Atenas; una historia que Gnemón, que se la refiere a Teágenes y Cariclea, considera igualmente digna de “los que representan tragedias” y a la que vincula con el drama de Eurípides, por cuanto su madrastra lo tiene a él por un “nuevo Hipólito” y a su esposo por un “nuevo Teseo” (Heliodoro, *Historia etiópica*, I, pp. 24 y 26). Lo más llamativo de los dos casos es que, tras el falso testimonio que levanta la madrastra al hijastro, el padre reclama justicia ante el senado en un tribunal público celebrado en el ágora: en *El asno de oro* se absuelve al alnado gracias a la intervención de un médico que destapa el embeleco; en la *Historia etiópica*, en cambio, Gnemón es condenado al destierro, aunque luego se desenmascara todo. Y lo destacamos

porque pensamos que cualesquiera de los dos casos le pudo servir de modelo a Bandello en la configuración de su *novella* I, 44, señaladamente en lo que concierne a la acusación de adulterio que, en un pleito público, pronuncia el marqués Niccolò III d'Este y por la cual condena a muerte a su esposa y a su hijo, el conde Ugo; así como en la consideración de la joven marquesa como una nueva Fedra: “Era la marchesana bellissima e vaga e cosí baldanzosa e lasciva, con dui occhi che amorosamente in capo le campeggiavano, che se Fedra cosí bella e leggiadra fosse stata, io porto ferma credenza che avrebbe a’ suoi piaceri il suo amato Ippolito reso pieghevole” (Bandello, *Tutte le opere*, I, p. 52). Se sabe de cierto que Shakespeare, Lope y Racine habían leído con admiración, provecho y delectación la novela de Heliodoro, y se puede tener por seguro que estaban familiarizados con el libro de Apuleyo; Lope, por su parte, se fundó en la *novella* de Bandello para *El castigo sin venganza*, tanto en el original italiano como, principalmente, en la versión española indirecta de la reelaboración francesa de Belleforest.

Las reelaboraciones senequianas de los mitos de Edipo y de Fedra y otros incestos de la Antigüedad clásica

Séneca reescribió tanto el mito de Edipo como el de Fedra, sobre la base de las tragedias de Sófocles y de Eurípides, probablemente también sobre las versiones que no han sobrevivido y, en el caso de Fedra, sobre la epístola IV de la *Heroidas* de Ovidio, que Fedra escribe a Hipólito. Aun cuando los *corpus* trágicos de Sófocles y Eurípides fueron impresos por primera vez en 1502 y 1503 por Aldo Manuzio en Venecia, aun cuando sus piezas se fueron traduciendo y representando a lo largo de los siglos XVI y XVII —en España fueron vertidos algunos de sus dramas por Pérez de Oliva y Eurípides, fragmentariamente, por fray Luis de León— y aun cuando la recepción de la *Poética* de Aristóteles comportó el encumbraimiento de la tragedia griega y, singularmente, de *Edipo rey*, lo cierto es que los textos de Séneca, tan distintos y novedosos respecto de sus modelos, no solamente fueron, junto con el resto de sus tragedias, más imitados y respetados, sino que desempeñaron un papel asaz decisivo en el nacimiento del teatro moderno europeo. A ello coadyuvó, aparte de la mayor difusión de su teatro y del mayor conocimiento del latín que del griego, el hecho de que Séneca desarticula por completo

el Olimpo en sus dramas, aunque el *fatum* siga siendo relevante, así como que dota de mayor densidad psicológica a sus personajes, pese a que en ocasiones experimentan virajes actitudinales que no se justifican dramáticamente, y quizá también por los análisis morales y los conflictos de poder y por la exhibición de sanguinolentos horrores en escena.¹⁴

Edipo, por lo pronto, cuando arranca la tragedia, está lejos de ser el soberano que gobierna con autoridad y aplomo los designios de Tebas; antes bien, es un ser oscuro, medroso, atormentado por su pasado (“temo sucesos indecibles: que por mi propia mano / muera quien me engendró [...] / [...] / todo me espanta y no confío en mí mismo”, [Séneca, *Edipo*, vv. 15-16 y 27]), que se pregunta con aprensión por qué es el único ciudadano al que la peste respeta. Está lejos de enfrentarse dialécticamente, convencido de su capacidad de discernimiento, como hace su homólogo heleno, con Tiresias, sino que aguarda, expectante, los ritos que oficia este, acompañado por su hija Manto. De modo que tampoco Tiresias se presenta como un adivino discípulo de Apolo, sino que desvela el pasado del héroe, primero, por un rito de adivinación, que presagia lúgubres augurios (vv. 291-402), y, después, por un acto de necromancia, llevado a cabo en “un sombrío bosque” de robles y cipreses a las afueras de la ciudad, en donde se convoca al fantasma de Layo, que acusa violentamente de asesino a Edipo, lo maldice y clama venganza (vv. 629-658). De forma que no se plantea tanto el desvelamiento de la verdad cuanto el proceso de aceptación de Edipo de su propia culpa. La secuencia del suicidio de Yocasta y el cegamiento de Edipo están invertidas: primero se salta él los ojos de sus órbitas con una espada y, luego, tras un diálogo entre madre e hijo, entre esposos, se suicida ella con la misma arma en el proscenio, se atraviesa el vientre que dio a luz a los frutos del incesto. El *Edipo* de Séneca es, pues, la tragedia de la angustia, la lobrete y el destino implacable.¹⁵

En *Fedra* son también muy importantes las innovaciones; en algunos casos, decisivas para la posteridad de la leyenda. En su primera salida a escena, Fedra –como en la *Heroida*

14. Sobre el teatro de Séneca, véanse las introducciones a sus ediciones de Luque Moreno (2008) y Pérez Gómez (2012), así como los estudios parciales a cada pieza.

15. Sobre el *Edipo* de Séneca y su contraste con el de Sófocles, cfr. Paduano (2012: 79-89), García Gual (2012: 209-212).

IV de Ovidio— se declara una malmaridada, a quien Teseo, su marido, tiene abandonada para ir en busca de “adulterios y lechos ilícitos” (Séneca, *Fedra*, v. 97), lo que, aunque no autoriza, sí mitiga el amor que profesa a su hijastro; el cual, habida cuenta su talante patibulario y contrario a toda norma social y moral, no es sino consecuencia del atroz destino amoroso que persigue a las mujeres de su familia, a su madre Pasifae, amante de un toro, y a su hermana Ariadna, que traiciona a su familia por amor a Teseo.¹⁶ La relación que mantiene con la Nodriz es igualmente dispar, ya que desde el principio es su confidente, por lo que no ha sabido silenciar su pasión, quizá en emulación del *Hipólito velado* de Eurípides. En primera instancia, ella, la Nodriz, se muestra contraria, intenta convencer a Fedra, mediante un ejercicio de raciocinio, de que aparte de sí la abominación de su ardor; pero, cuando su señora comienza a transigir y baraja la posibilidad del suicidio como única salida digna, la alienta y asume el rol de medianera: “Pongamos a prueba ese ánimo triste e intratable. / Mío es el trabajo de acercarme a ese joven salvaje, / y doblegar la cruel voluntad de ese hombre despiadado” (vv. 271-273). No obstante, como la Nodriz fracasa por falta de atrevimiento en su propósito, es Fedra directamente quien declara su amor a Hipólito, en un encuentro que Eurípides había desechado en su texto definitivo, pero que Racine tendrá en consideración (cfr. *Phèdre*, II, 5). Fedra, que prefiere —en un bonito detalle psicológico que tal vez Séneca adopta de Ovidio— que Hipólito la llame, antes que su madre, su hermana o, mejor aun, su esclava, le confiesa que pena de amor, que el furor inflama su corazón enloquecido, abrasa su médula y sus venas. Él piensa que es por su padre; pero ella le responde que, aunque es así, solo cuando era joven, como él lo es ahora, si bien su belleza, superior, conserva la rudeza de la tierra escita de su madre, y, suplicante, postrada a sus rodillas, le ruega: “Apíadate de quien te ama” (v. 671). Hipólito, enloquecido, la acusa, se acusa, la

16. También *Phèdre* hace hincapié en la maldición de su linaje para explicar su destino y considerar la posesión de todo su ser por Venus: “O haine de Vénus! O fatale colère ! / Dans quels égarements l’amour jeta ma mère ! / [...] / Ariane, ma sœur ! de quel amour blessée, / Vous mourûtes aux bords où vous fûtes laissée ! / [...] / Puisque Vénus le veut, de ce sang déplorable / Je péris la dernière, et la plus misérable. / [...] / Ce n’est plus une ardeur dans mes veines cachée : / C’est Vénus tout entière à sa proie attachée” (Racine, *Phèdre*, I, III, 757 y 759).

desaíra, y ante el intento de Fedra de abrazarlo, empuña su espada y está a punto de degollarla; mas, en un acto de puro desprecio, la permite vivir y, en otro de asco por su impudicia, deja la espada ensuciada por el contacto con Fedra y huye. La Nodriz, entonces, le acusa de haber intentado violar a su señora, como hará también Cénone en la *Phèdre* (IV, 1) de Racine, justo en el momento en que aparece Teseo, que, tras ver en el hierro la prueba de la veracidad de la acusación, lo impreca. La muerte de Hipólito es todavía más espantosa que en la tragedia de Eurípides. Después, Fedra, horrorizada por su crimen, confiesa a Teseo la calumnia y se suicida con la espada; en otro paso que de nuevo Racine imitará, aunque su *Phèdre* se suicida por la ingestión de un veneno traído a Grecia por la bárbara Medea. En la escena final, Teseo, que ha ido recomponiendo el cuerpo mutilado de su hijo pedazo a pedazo, lamenta su infortunio, al mismo tiempo que abomina el cadáver yacente de Fedra.

La Antigüedad grecolatina deparó otros muchos incestos. Así, por ejemplo el vertical de primer grado de Tiestes y su hija Pelopia; el cual se consuma después de la cruel venganza de su hermano Atreo, rey de Micenas, que le había ofrecido como banquete los tres hijos –Áglao, Calileonte y Orcómeno– habidos del adúltero incesto horizontal de aquel con su esposa, la reina Aérope, y después de que el oráculo de Delfos le revelara que solo podría desquitarse a través de un hijo concebido en su hija Pelopia, a la que viola cabe la orilla de un río en Sición mientras lavaba una túnica que se había manchado –harto significativamente– de sangre en un accidente durante una danza. De resultas de la agresión, Pelopia da a luz a Egisto, al que –como a Edipo– abandona en el bosque; y, luego de saber quién había sido su violador y ser consciente del crimen abominable que habían cometido, se suicida. Egisto, salvado y criado por unos pastores que se lo entregan a Atreo, terminará, en efecto, por vengar a su padre, al que repone en el trono de Micenas, así como por traer la desgracia a la casa de Agamenón. El mito completo de Tiestes fue llevado a la escena por Sófocles, en tres tragedias perdidas: *Atreo*, en donde se desarrollaría el atroz banquete, *Tiestes en Sición*, en donde se perpetraría la violación incestuosa de Pelopia por Tiestes, y *Segundo Tiestes*, en donde se produciría la agnición familiar y el consecuente suicidio de Pelopia. Eurípides compuso igualmente una tragedia so-

bre la leyenda, intitulada *Tiestes*, de la que se conservan unos pocos fragmentos, que no permiten colegir en qué parte de la historia se centraba. Apolodoro ofrece un resumen de la leyenda en su *Biblioteca mitológica* (*Epítome* II, 10-16). Otros incestos son el no consumado de Biblis con su hermano Cauno, y el realizado de Mirra con su padre Cíniras, mediante un engaño urdido por su nodriza, del que resultó, tras varias noches de cohabitación, el embarazo de Adonis:

El padre recibe sus propias entrañas en impuro lecho y alivia el miedo de la doncella y da consejos a la temerosa. Quizás también, con el pretexto de la edad, dijo «hija», y ella también dijo «padre», para que no faltaran los nombres del crimen. Llena de su padre abandona el tálamo y lleva en el funesto vientre impías semillas y transporta lo criminalmente concebido (Ovidio, *Metamorfosis*, X, p. 575).¹⁷

Los dos, de parentesco de primer grado, uno horizontal, el otro vertical de tipo ascendente, fueron reelaborados, con fina destreza, honda percepción psicológica y gran conmiseración humana –sobre todo el de Biblis, pues el de Mirra, narrado por Orfeo, se proyecta como una terrible impiedad– por Ovidio, en los libros IX y X de las *Metamorfosis*. Ostentan la virtud añadida de que, a diferencia de los de Edipo y Fedra, el poeta de Sulmona relata el proceso completo, desde el nacimiento del amor; la aceptación del sentimiento por el alma enamorada pese a reconocer su ilicitud; el debate interno entre la razón y la pasión, entre el silencio y la comunicación; la declaración; hasta el fracaso o el éxito. Es probable que Lope, fino conocedor de Ovidio, lo tuviera en cuenta para la elaboración *El castigo sin venganza*.

Como sin duda conoció la anécdota del enamoramiento de Antíoco, hijo del rey de Babilonia y Siria Seleúco I Nicátor, de su madrastra Estratónice, pues la pone en boca de Casandra como modelo histórico-legendario para animar a Federico a que le declare su amor (*El castigo sin venganza*, vv. 1879-1905). Seleúco, ante la enfermedad que amenaza la vida de su hijo, que no osa manifestar la pasión incestuosa que lo devora, ordena al famoso médico Erasístrato, de paso

17. El correlato bíblico del incesto de Mirra y Cíniras lo constituye el de las hijas de Lot (*Génesis*, 19, 30-31), aunque ellas no lo hacen con el propósito de satisfacer un ardiente deseo erótico, sino de procrear con el único hombre disponible dando origen a las estirpes moabitas y amonitas.

en su corte, que procure saber su dolencia. Este, tan psicólogo como gran médico, al pensar que su mal es de amores urde la siguiente estratagema: fue llamando una a una a todas las mujeres del palacio para que se presentaran delante de Antíoco, mientras que él observaba sus reacciones atentamente y le tomaba el pulso; al pasar su bella madrastra se manifestaron todos los síntomas de la *aegritudo*: alteración del pulso, palpitación violenta del corazón, mudanza de color, conmoción. Erasístrato, conocida la aflicción, se la comunicó a Seleúco mediante otro ardid para que accediera a darle a su mujer como esposa a su hijo; lo que no solo hizo, sino que le cedió además las provincias altas de su reino como regalo de bodas. La anécdota del feliz incesto, reverso del mito de Fedra, fue contada, desde diversos puntos de vista, por Valerio Máximo, en los *Hechos y dichos memorables* (V, 7), por Plutarco, en la vida de *Demetrio* (XXXVIII), por Apiano, en la *Historia romana*, y por Luciano, en su opúsculo *La diosa siria*; así como referida tanto por Plinio el viejo como por Galeno en encomio del médico. El método usado por Erasístrato para detectar el mal de amores de Antíoco lo recreó Boccaccio en la *novella* II, 8 del *Decamerón* y, quizá tras él, Cervantes en *La española inglesa*; la *novella* del certaldés le sirvió a Lope de inspiración para la calumnia de Uberto sobre la reina Margarita en *El nacimiento de Ursón y Valentín*. Agustín Moreto reescribió dramáticamente la anécdota en *Antíoco y Seleúco*.

Otro incesto sumamente importante por su trascendencia histórica es el descendiente del rey Antíoco con su hija –parejo al de Tiestes con Pelopia–, que se refiere en la *Historia de Apolonio, rey de Tiro*, aun cuando no pasa de ser un lance periférico, estratégicamente colocado en el comienzo, que dispara la acción del relato y sirve de contraste con la relación de Apolonio y su hija Tarsia:

En la ciudad de Antioquía hubo un rey llamado Antíoco, del cual la ciudad misma recibió el nombre de Antioquía. Este rey tuvo una hija, una doncella muy hermosa, en cuya persona la naturaleza no había errado en nada, excepto en que la había concebido mortal. Cuando ésta llegó a edad casadera y crecía en hermosura y belleza, muchos la soliciaban en matrimonio y acudían con grandes promesas de dote. Y el padre, mientras deliberaba a qué gran potentado entregaría a su hija en matrimonio, impelido por un perverso deseo y el ardor de su concupiscencia, se enamora de

su hija y comenzó a amarla de forma distinta a la que era apropiada para un padre. Mientras lucha con su locura, se debate con su dolor, es vencido por el amor; se apartó de él la piedad, olvidó que él era su padre y se transformó en esposo.¹⁸ Y como no podía soportar la herida de su corazón, cierto día, desperto a la primera luz del alba, irrumpe en el aposento de su hija. Ordenó a los sirvientes que se alejaran como si tuviera la intención de mantener una conversación privada con su hija y espoleado por el frenesí de su apetito, le arrancó a su hija, a pesar de que le opuso una larga resistencia, el himen de su virginidad. Y una vez consumado su crimen abandonó el aposento. Entonces la joven, en pie mientras contemplaba la impiedad de su sacrílego padre, trató de ocultar la sangre que fluía, pero cayeron gotas de sangre en el suelo. De repente entró su nodriza en el aposento. Cuando vio a la joven con el rostro lloroso, salpicado el suelo de sangre, teñido su rostro de rosado rubor, dijo: “¿a qué se debe esta turbación de espíritu?” La joven dijo: “Querida nodriza, en este aposento acaban de perecer dos nobles nombres.” La nodriza, sin comprender, dijo: “Señora, ¿por qué dices eso?” La joven dijo: “Tienes ante tus ojos a una víctima de una cruel violación antes del legítimo día de mis nupcias.” La nodriza, cuando oyó y vio estas cosas, se horrorizó y dijo: “¿Quién, atreviéndose a tamaña osadía, ha mancillado el lecho de la reina virgen?” La joven dijo: “La impiedad cometió el crimen.” La nodriza dijo: “¿Entonces porqué no se lo explicas a tu padre?” La joven dijo: “¿Y dónde está mi padre?” Y dijo: “Querida nodriza, si entiendes lo que ha ocurrido: ha muerto en mí el nombre “padre”. Así pues, para no desvelar este crimen de mi progenitor, la muerte es para mí un remedio de mi agrado. Sería horrible que este pecado llegase a conocimiento de los ciudadanos.” La nodriza, cuando vio que la joven buscaba como remedio la muerte, con dificultad la disuade con las zalameras palabras de su plática para que renuncie a la monstruosidad de su decisión de morir y la anima, a pesar de su resistencia, a satisfacer los deseos de su padre. Él, disfrazando sus sen-

18. Según Propp (1982: 103-104), en determinados relatos medievales relacionados con el mito de Edipo, específicamente los del tipo de Albano, comienzan con el matrimonio incestuoso de un rey y su hija, cuya explicación parece estribar en el hecho de que el yerno, en tanto futuro heredero, es considerado “el enemigo mortal”; de manera que, “casándose con su propia hija, el rey evitará este peligro y conservará el trono para sí y para su estirpe”. Aunque Propp no menciona el caso del rey Antíoco y su hija, la relación parece evidente. Según el folclorista ruso, el tema específico del padre que quiere casarse con su hija “es característico en el cuento de *Piel de cerdo*”.

timientos, se mostraba ante sus ciudadanos como un buen padre, pero dentro de la casa se vanagloriaba de ser esposo de su hija. Y para gozar sin interrupción del impío lecho, proponía enigmas para alejar a los que pretendían su mano. (*Historia de Apolonio, rey de Tiro*, pp. 91-93).

La *Historia Apollonii Regis Tyri*, en su versión latina, data del siglo VI d. C., si bien los primeros manuscritos conservados son del siglo IX. Gozó de una extraordinaria circulación a lo largo de la Edad Media y el Renacimiento, de una tradición ininterrumpida de versiones en prosa y en verso, literales o literarias, que incluyen episodios caballerescos –como el *Pericles* de Shakespeare–, en latín y en lenguas vernáculas, manuscritas e impresas. Algunos de los hitos señeros que jalonan su periplo son: la *Cronica de Apollonio* que Godofredo de Viterbo incluye en su *Pantheon* (s. XII); la traducción castellana en cuaderna vía *El libro de Apolonio* (s. XIII); la readaptación latina recogida en el capítulo 153 del *vulgärtext* establecido por Oesterley de los *Gesta Romanorum* (1342); la *editio princeps* del texto latino en 1470; la versión que el poeta inglés John Gower incluyó en el libro VIII de su colectánea de cuentos en verso la *Confessio amantis* (1390), basada en la de Vitervo y que fue traducida indirectamente al castellano por Juan de Cuenca con el título la *Confysión del Amante*; la traducción inglesa indirecta *Kynge Appolyne of Thyre* (1510) de Robert Copland; la *Histoire du roy Apolonijs prince de Thir*, de Gil Corrozet, impresa en 1530 y readaptada por François de Belleforest para sus *Histoires tragiques* (1582); la patraña oncenca de *El Patrañuelo* (1567) de Joan de Timoneda, derivada de los *Gesta*; *The Pattern of Painful Adventures* (1576) de Lawrence Twine, que, basado en la versión del *Gesta*, constituye una de las principales fuentes del drama de William Shakespeare, *Pericles, Prince of Tyre*, escrito hacia 1607 e impreso en 1609.

Samuel Johnson (1709-1784), el egregio crítico inglés del siglo XVIII, en el prefacio que antecedió a su importante y corpulenta edición de las obras completas (1765) de Shakespeare en ocho volúmenes y en el cual subrayaba algunos de los aspectos cruciales de su dramaturgia que aun siguen vigentes, como que la revolución teatral que había emprendido el bardo de Stratford, la mezcla de lo trágico y lo cómico, de lo realista y lo fantástico, de lo poético y lo histórico, de personajes altos y bajos, y la ruptura de las unidades, le permitió, a diferencia de las piezas ajustadas a las reglas clásicas, tanto consignar la realidad dual de la vida humana, como desarrollar una historia en el tiempo y en el espacio, o que sus personajes, lejos de ser héroes de corte clásico, se comportan como hombres de carne y hueso, o sea, pareja a la que estaba llevando a cabo Lope de Vega en paralelo en un marco parecido de desarrollo de las prácticas escénicas comerciales –solo que Lope dio el paso que Shakespeare (y Racine) no dio: escribir piezas de ambientación contemporánea–, indicaba lo siguiente:

Sobre cualquier otro escenario el agente universal es el amor, y su poder es quien distribuye todo el bien y todo el

mal, y ralentiza o acelera las acciones. Introducir en el relato un amante, una dama o un rival, enredarlos en obligaciones contradictorias, perturbados con intereses opuestos, y acosarles con la violencia de los deseos inconscientes que sienten el uno por el otro: se les une en mutuo embeleso y se les separa en agonía, se les llena la boca de una alegría hiperbólica y de una tristeza exorbitante, se les aflige como ningún ser humano se ha afligido nunca, se les libera como ningún otro ser humano ha sido liberado nunca: ese es el negocio de los dramaturgos modernos. Y para conseguirlo se quebranta la verosimilitud, se representa una vida falsa y se recurre a un lenguaje depravado. Pero el amor es solo una pasión entre muchas, y no tiene una influencia decisiva sobre el conjunto de la vida, así que, consecuentemente, ocupa un espacio reducido en los dramas de un poeta que cogía sus ideas del mundo vivo, y solo representaba aquellos que había visto. Él sabía que cualquier otra pasión, ya fuese atenuada o desbocada, puede causar la felicidad o la desgracia (Johnson, 2015: 37).

Puede parecer exagerado el dictamen del doctor Johnson.¹ Pero en el fondo no le falta razón. Aunque el amor, sus circunstancias y sus alrededores desempeñan una función cardinal en la comedias de Shakespeare, Rosalind, en un famoso parlamento de *As You Like It*, una de las más representativas, nos advierte de que no hemos de tomárnoslo demasiado en serio:

The poor world is almost six thousand years old, and in all this time there was not any man died in his own person, videlicet, in a love-cause. Troilus had his brains dashed out with a Grecian club, yet he did what he could to die before, and he is one of the patterns of love. Leander, he would have lived many a fair year though Hero had turned nun if it had not been for a hot midsummer night, for, good youth, he went but forth to wash him in the Hellespont and, being taken with the cramp, was drowned; and the foolish chroniclers of that age found it was Hero of Sestos. But these are all lies. Men have died from time to time, and worms have

1. Además del trabajo de Johnson, para redactar estas páginas, de entre la inabarcable bibliografía shakesperiana, hemos tenido en consideración los estudios de Ackroyd (2006), Auden (2003), Bloom (2002), Frye (1967), Greenblatt (2002 y 2005), Greenblatt y Gurr (2008), Gurr (1992), Hibbard (2008), Honan (1998), Kermode (2005), Shapiro (2007 y 2012), Vickers (2002) y Wells (1994).

eaten them, but not for love (Shakespeare, *As You Like It*, IV, 1, 81-92)².

Y las comedias problemáticas, principalmente *All's Well That Ends Well* y *Measure for Measure*, abundan, más que sobre el amor, sobre la ingobernabilidad de los instintos sexuales. En los dramas de la última etapa, que se escribieron para ser representados en el teatro cubierto de Blackfriars, que permitía explorar nuevas técnicas performativas respecto de las de los teatros al aire libre como The Globe, tampoco su valencia es significativa frente a otras cuestiones de mayor calado o envergadura; así sucede en la compleja trama de *Cymbeline*, *King of Britain*, en la que se cruzan la guerra entre Roma y Britania, la pérdida y recuperación de los hijos de Cymbeline y la apuesta –basada en la *novella* II, 9 del *Decamerón*– acerca de la castidad de Innogen, que es la principal; en *The Winter's Tale*, que versa, como *Othello* –pero sin necesidad de la instigación de un Iago– sobre los celos irracionales de Leontes para con Hermione, su mujer, a la que imagina adúlteramente amancebada con el rey de Bohemia Polixenes, su amigo de la infancia;³ o en *The Tempest*, cuyo tema principal es la restitución de Prospero en su puesto, regida por el arte mágica que estudia y practica cual demiurgo en la prodigiosa isla sin nombre donde pasa su destierro y en la que se anulan las lindes entre la realidad y la ficción.⁴ En las tragedias, si dejamos de lado las que Northrop Frye (1967: 43-74) denominó de pasión, *Romeo and Juliet*, *Troilus and Cressida*

2. Sancho Panza se muestra igual de escéptico ante la muerte de amores que Rosalind cuando comenta a don Quijote «que esto de morirse los enamorados es cosa de risa: bien lo pueden ellos decir; pero hacer, créalo Judas» (Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, II, LXX, 1307).

3. *The Winter's Tale* manifiesta cierto parentesco con *Ursón* y *Valentín*, que estriba en la segunda oportunidad matrimonial que se concede a dos monarcas luego de haber repudiado a sus esposas, las cuales se ven condenadas a padecer un parto singular y a vivir durante mucho tiempo en el ostracismo.

4. *The Tempest*, que, representado en 1611, está considerado el último poema dramático de Shakespeare escrito por él solo, pues aun había de componer, junto con John Fletcher, el autor destinado a reemplazarlo al frente de The King's Men, *Cardenio* (1612-1613), *The Two Noble Kinsmen* (1613) y *Henry VIII* (1613), se singulariza por el escrupuloso respeto de las unidades aristotélicas: salvo la escena inicial en el barco, toda la acción se desarrolla en la isla en poco más de tres horas; locución temporal que se repite en varias ocasiones en los actos IV y V, por lo que su cumplimiento constituye un ejercicio deliberado de Shakespeare. El mismo que acomete Lope de Vega en una de sus últimas empresas dramáticas, la comedia urbana *La noche de San Juan* (1631), movido por el idéntico motivo de demostrar que, si quería, era capaz de pegarse a las normas neoclásicas, como precisa en el epílogo.

—que normalmente se afilia a las comedidas problemáticas— y *Anthony and Cleopatra*, apenas tiene incidencia. Y menos aun en los dramas históricos.

Uno diría que a Shakespeare, más que el *éros*, el deseo amoroso de apertura a la otredad, le interesaba el dominio de la *philia*, del afecto y los lazos familiares o la identificación restringida entre los miembros de la familia.⁵ Las relaciones verticales entre padres e hijos, casi siempre cruzados, y las horizontales entre hermanos alcanzan, efectivamente, un tratamiento desacostumbrado en sus ensayos dramáticos. Por lo regular, las relaciones fraternales suelen ser más problemáticas y conflictivas que las paterno-filiales, señaladas estas por el dominio que ejercen o intentan ejercer los padres sobre las hijas y las madres sobre los hijos, y también por las desconsideradas preferencias que muestran por unos vástagos ante los otros, como acaece doblemente en *King Lear*.

En las primeras, las fraternales, prima, ciertamente, la rivalidad y la violencia, especialmente a propósito de dos patrones bien definidos y reiterados: por un lado, la historia en que un hermano, sólitamente el menor, usurpa, subyugado por una ambición patológica de poder, el puesto a otro, el mayor, tras traicionarlo, derrocarlo o asesinarlo; por el otro, las fricciones de los hijos naturales o bastardos con los legítimos. Piénsese en el perverso y contrahecho Richard, duque de Gloucester, que, en sus pretensiones de acceder al trono, tras haber acabado con Henry VI y su hijo Edward, ordena, entre otros, el asesinato, de su hermano George, duque de Clarence, y el encarcelamiento y la muerte de sus sobrinos Edward, príncipe de Gales, y Richard, duque de York, en *Richard III*; en la complicadas relaciones de Robert Falconbridge y don Pedro, príncipe de Aragón, con sus hermanos bastardos Philip Falconbridge y don John, en *King John* y

5. La mejor definición de la *philia* familiar, en contraposición al *éros*, la brinda Antígona: “Pero tengo la esperanza de llegar como un ser / querido para ti, padre, y para ti, madre, / y también para ti, persona de mi hermano; / porque, cuando moristeis, yo con mis manos mismas / os lavé y arreglé y os hice libaciones / funerarias; y ahora contempla, Polinices, / el pago que me dan por cuidar tu cuerpo. / Sin embargo las gentes sensatas pensarán / que es justo un tal honor; pues, si hijo mío fuese / o esposo el que por tierra se pudiera, yo nunca / tal trabajo tomárame contra la voluntad / de mis conciudadanos. ¿En virtud de qué ley / lo digo? Reemplazar a un esposo difunto / yo podía y tener hijos de otro marido; / pero, estando en el Hades mis padres, no hay manera / de que vuelva jamás a nacerme otro hermano. / Tales son los principios a los que yo me atengo” (Sófocles, *Antígona*, vv. 897-911).

Much Ado About Nothing, respectivamente; en la del duque Frederick, usurpador del ducado, y su hermano, padre de Rosalind, desterrado y confinado en la floresta natural de Shakespeare: el bosque de Arden, así como en la animosidad que Oliver profesa a Orlando, su hermano menor, ambas en *As You Like It*; en la del rey Claudius, asesino de su hermano Hamlet y usurpador de su trono y de su lecho, en *Hamlet*; en la del bastardo Edmund y el legítimo Edgard, en *King Lear*; o en Prospero, depuesto en el ducado de Milán por su hermano Antonio, quien conspira con Sebastian para asesinar y reemplazar al hermano de este, el rey Alonso de Nápoles, en *The Tempest*. La excepción la constituyen los amistosos hermanos Guiderius/Polydore y Arviragus/Cadwal de *Cymbeline*; una excepción que, antes que negar, confirma –han sido criados en igualdad lejos de la corte– el dictamen que Polinices dice a Yocasta, en las *Fenicias* de Eurípides –tragedia que Shakespeare conocía de primera mano: “¡Cuán terrible es el odio, madre, entre las personas de una misma familia!” (p. 41), puesto que terminan por guerrear “brother to brother, / blood to blood, self against self” (Shakespeare, *Richard III*, II, 4, 61-62). Contrariamente, el lazo fraternal entre hermanos de distinto sexo está retratado más positivamente, aunque no exento de tiranteces, tal y como ocurre, pongamos, entre Viola y Sebastian, en *Twelfth Night*; entre Laertes y Ophelia, en *Hamlet*; o entre Claudio e Isabella, en *Measure for Measure*.

Las relaciones entre padres e hijos también exhiben sus desavenencias, pero bastante más atenuadas, como, por ejemplo, entre Shylock y Jessica, en *The Merchant of Venice*; entre el príncipe Hal y su padre, Henry IV, cuyo papel casi reemplaza sir John Falstaff, en las dos partes de *Henry IV*; entre Gertrude, reina de Dinamarca, y el príncipe Hamlet, en *Hamlet*, entre Brabanzio y Desdemona, en *Othello*; o entre Lear y sus hijas Gonoril y Regan y Gloucester y su vástago Edmund, en *King Lear*. Pero lo más habitual es que imperen la cordialidad, la franqueza y el más genuino amor, aunque los progenitores a veces tengan que aprender a comprender y a dar libertad a sus hijos: así, entre Titus Andronicus y su hija Lavinia, en *Titus Andronicus*; entre Leonato y su hija Hero, en *Much Ado About Nothing*; entre el Duque Sennior y Rosalind, en *As You Like It*, entre Lear y Cordelia, en *King Lear*; entre la altiva y dominante Volumnia y Coriolanus, en *Coriolanus*,

entre Pericles y Marina, en *Pericles*; entre Prospero y Miranda y entre Alonso y Ferdinand, en *The Tempest*; incluso, entre Cymbeline e Innogen y entre Leontes y Perdita, tras sus recuperaciones, en *Cymbeline* y *The Winter's Tale*, respectivamente. De hecho, una de las instantáneas más unánimemente celebradas de la producción dramática de Shakespeare desde T. S. Eliot no es sino la escena de reconocimiento de Pericles y Marina, en un barco anclado en el puerto de Mitilene, en la isla de Lesbos (Shakespeare, *Pericles*, V, 1, 82-233). Otra de las más emotivas es la de Constance, madre de Arthur, duque de Bretaña y sobrino del rey John, justificando el dolor que la embarga por la muerte de su hijo ante el rey Philip:

Grief fills the room up of my absent child,
Lies in his bed, walks up and down with me,
Puts on his pretty looks, repeats his words,
Remembers me of all his gracious parts,
Stuffs out his vacant garments with his form;
Then have I reason to be fond of grief.

[...]

O Lord, my boy, my Arthur, my fair son,
My life, my joy, my food, my all the world,
My widow-comfort, and my sorrow's cure!
(Shakespeare, *King John*, III, 4, 93-105).

Pero la más aceda, las más terrible, la más trágica de toda su producción es cuando Lear, moribundo, constata que Cordelia, a la que tiene entre sus brazos, está muerta:

And my poor fool is hanged! No, no, no life!
Why should a dog, a horse, a rat, have life,
And thou no breath at all? Thou'lt come no more,
Never, never, never, never, never!
Pray you, undo this button. Thank you, sir.
Do you see this? Look on her, look, her lips,
Look there, look there! *Dies*
(Shakespeare, *King Lear*, V, 3, 304-310).

La preponderancia del tratamiento de la familia en Shakespeare no se traduce, empero, en una indagación acerca del incesto en la medida en que cabría esperar. Comparece, aunque ocasionalmente, en el comienzo de *Pericles*, en la relación, ya consumada, del rey Antiochus con su hija; la cual le viene conferida por una tradición plurisecular que se remonta por lo menos al siglo VI, fecha del texto latino de *Apollonii*

Regis Tyri. Una tradición que, con el paso de las versiones y adaptaciones, había terminado por elidir la escabrosa y nada edificante escena en que el Antíoco viola abaldonadamente a su renuente hija. Constituye un tema significativo en *Hamlet*, a propósito del adulterio, mantenido en secreto, y las bodas públicas de Claudius y Gertrude, hermanastros por afinidad de parentesco, cuya relación oficial era considerada, tanto por la religión católica como por la protestante, incestuosa. Pero *Hamlet* no es una tragedia de incesto, no por lo menos al modo en que lo son *El castigo sin venganza* de Lope o la *Phèdre* de Racine, por cuanto lo es de su figura principal, el príncipe de Dinamarca; ello no obstante, el incesto comporta la destrucción de Elsinore, igualmente que la del ducado de Ferrara y el *ôikos* de Thésée. Planea en *Richard III*, mas solo en la intención del pérfido monarca de desposar a su sobrina Elizabeth, hija de su fallecido hermano el rey Edward IV y de la reina Elizabeth, quien se opone resueltamente a la boda luego de serle comunicada en el extraordinario duelo verbal que los enfrenta (IV, 4, 197-361); Richard, en todo caso, no propone el casamiento por amor, aunque lo disfraza de tal, sino por calculada estrategia política: para impedir que lo haga con su enemigo, el conde Richmond, futuro Henry VII. En *The Winter's Tale*, Shakespeare elude deliberadamente el deseo incestuoso de Leontes por Perdita, que figuraba en su modelo principal, la novela *Pandosto* (1588), del otrora vilipendiador suyo Robert Greene, en la que el protagonista, que había condenado a morir a su mujer quemada en la hoguera y había abandonado a su hija, cuando se reencuentra con ella, ignorante del vínculo consanguíneo que les une, se prende ardientemente, hasta el extremo de separarla de su novio; no obstante, al enterarse de que es su padre, se suicida en un arrebatado de arrepentimiento y locura. Con todo, la psicocrítica y la crítica biográfica han querido ver en esta pieza, así como en *Pericles* y *The Tempest*, un deseo incestuoso vertical del padre (Leontes, Pericles y Prospero) hacia la hija (Perdita, Marina y Miranda), que tendría su –sorprendente– paralelo en el del propio Shakespeare, en sus años finales, para con su hija mayor Susanna (cfr. Honan, 1998: 353-363; Greenblatt, 2005: 389-390). Igualmente, desde Freud, se ha observado un deseo incestuoso en el príncipe Hamlet por su madre y en Lear por su hija Cordelia, en *King Lear*. A nuestro modo de ver, ni aquí ni en las piezas de la última etapa dra-

mática de Shakespeare los textos nos permiten suponer tal cosa, más allá de un encendido tributo al amor paterno-filial.

El padre amancebado con su hija

Pericles, Prince of Tyre (1607-1608), que marca la transición entre las representaciones públicas en The Globe y las privadas en Blackfriars, que inaugura el ciclo de dramas novelescos de la última etapa profesional de Shakespeare (1607-1613) y que cosechó un rotundo éxito de público y de ventas, se caracteriza por las incógnitas que plantea y la rodean. No fue incluida por John Heminges y Henry Condell en el *First Folio* de 1623, pese a que estaba todavía de plena actualidad, probablemente porque no estaban seguros de la autoría de Shakespeare o quizá por tratarse de una pieza a cuatro manos –tampoco incluyeron *The Two Noble Kinsmen* escrito en colaboración con John Fletcher, aunque, por el contrario, sí incluyeron *Henry VIII*–. Se había publicado en 1609 en una edición en cuarto fraudulenta, cuyo texto no solo está en extremo deturpado, sino que manifiesta una apreciable diferencia de calidad entre los actos I-II, muy deficientes, y III-V; como el *Hamlet* de 1603, pudo ser una versión reconstruida de memoria. Esta edición se reimprimiría de nuevo en 1609, en 1611, en 1619, en 1630 y en 1635; en 1663 fue insertada en la cuarta edición del infolio de las *Comedies, Histories & Tragedies*, junto con otras seis piezas apócrifas. En 1608, el polígrafo y dramaturgo George Wilkins publicaba una novela, *The Painful Adventures of Pericles*, que no era sino una versión diegético-narrativa del drama, aunque en algunos pasos se apartaba decididamente de él. Ello ha dado pie a conjeturar, aunque sin pruebas concluyentes y con reparos de peso, que Wilkins fuera en realidad el autor de los dos primeros actos de *Pericles* y Shakespeare el encargado de los tres finales y de la revisión del conjunto. Sea como fuere, los editores modernos de *Pericles*, habida cuenta del lamentable estado del texto del en cuarto de 1609, se ven en la tesitura de tener que recurrir a la novela de Wilkins para subsanar los pasajes más corruptos y completar determinados episodios del argumento.

Pericles muestra la peculiaridad de que la acción dramática está presentada como recitación coral por el poeta medieval John Gower (c. 1330-1408), cuya versión de la *Historia de Apolonio*, inserta en el libro VIII de la *Confessio amantis*, constitu-

ye, al lado de *The Patterne of Painefull Adventures* de Twine, su fuente principal, la que le brinda el cambio nominal del protagonista de Apolonio a Pericles. Sus intervenciones, ocho en total, son pantomimas similares a las del Rumour en el inicio de la segunda parte de *Henry IV*, a la del Chorus impersonal de *Henry V*, a la de *The Murder of Gonzago*, arreglada por Hamlet en *The Mousetrap*, que representa el grupo de cómicos en el palacio de Elsinore, a la del Time al comienzo del acto IV de *The Winter's Tale*, que comparece para justificar –como la Comedia en el acto II de *El rufián dichoso* de Cervantes y Gower en el acto IV de *Pericles*– el lapso temporal de dieciséis años que media entre los actos III y IV, o a la del Prologue de *The Two Noble Kinsmen*. En el primero de los Coros, Gower expone la relación incestuosa del rey Antiochus con su hija y la prueba que ha de afrontar Pericles para conseguir la mano de la princesa, que consiste, como Edipo ante la Esfinge, en resolver un enigma, jugándose la cabeza en caso de no conseguirlo. Dice así:

I tell you what mine authors say.
This king unto him took a fere
Who died, and left a female heir
So buxom, blithe, and full of face
As heav'n had lent her all his grace,
With whom the father liking took,
And her to incest did provoke.
Bad child, worse father, to entice his own
To evil should be done by none.
By custom what they did begin
Was with long use account' no sin.
The beauty of this sinful dame
Made many princes thither frame
To seek her as a bedfellow,
In marriage pleasures playfellow,
Which to prevent he made a law
To keep her still, and men in awe,
That whoso asked her for his wife,
His riddle told not, lost his life.
So for her many a wight did die,
[A row of heads is revealed]
As yon grim looks do testify
(Shakespeare, *Pericles*, I, 1, 20-40).

aA

El enigma que debe dilucidar Pericles es el siguiente:

I am no viper, yet I feed
On mother's flesh which did me breed.
I sought a husband, in which labour
I found that kindness in a father.
He's father, son, and husband mild;
I mother, wife, and yet his child.
How this may be and yet in two,
As you will live resolve it you
(I, 1, vv. 107-114).

aA

Naturalmente, Pericles lo resuelve de inmediato, pues en la tradición, como dice la versión castellana del *Libro de Apolonio*, “era... de letras profundado, / por solver argumento era bien dotrinado” (vv. 22-23, p. 103). Y, tan pronto como lo soluciona, se desamora de la ignominiosa princesa, “for he's no man on whom perfections wait / That, knowing sin within, will touch the gate” (I, 1, 122-123); algo similar experimentarán Sancho y Sol al descubrir que su amor “fue amor de hermano”, en *Los Benavides* (v. 2863) de Lope. Con prudencia, y ante la insistencia de Antiochus, Pericles le da a entender que ha solventado el enigma, que no es otro que el incesto, pero sin mencionar la horrenda palabra; y es que los vicios de los reyes no merecen ser propalados. Pericles huye poco después porque teme, con razón, por su vida. Antiochus, en efecto, ordena a Thaliart, su villano confidente, que lo busque y asesine. Motivo por el cual Pericles se ve obligado a abandonar su patria y emprender una huida sin fin, repleta de aventuras, lances caballerescos y sucesos sin cuento, que no paran sino, mucho tiempo después, en el reencuentro con su hija Marina, cuya relación es el envés de la de Antiochus y “his daughter”, en Mitilene y con su mujer Tahisa, en el templo de Diana en Éfeso. El incesto de *Pericles*, origen de la cadena de errores y del constante deambular durante años del héroe homónimo de Antioquía a Tiro, Tarso, Pentápolis (actual Libia), Éfeso y Lesbos, desempeña un papel parejo al deseo incestuoso de la madrastra de don Juan, en *Don Juan de Castro I* de Lope: al provocar la huida, disparar la acción.

43

El adulterio y la boda entre hermanastros

Hamlet, Prince of Denmark, escrita entre finales de 1599 y principios de 1601, marca un nuevo devenir en la dramaturgia de Shakespeare. Después de una etapa inicial (c. 1589-1600) distinguida por la elaboración de dramas históricos, el último de

los cuales, si dejamos al margen el tardío *Henry VIII*, fue *Henry V*, que aun se representó en The Courtain en marzo de 1599, de comedias, de las que *Twelfth Night*, compuesta entre 1600-1601, es la última propiamente dicha, y de una tímida incursión en el campo de la tragedia, representado por la ambigua *Titus Andronicus*, que fluctúa entre la tragedia de venganza y horror neosenequista y la comedia paródico-grotesca, la lírica *Romeo and Juliet* y la política *Julius Caesar*, con la que se estrenó el flamante The Globe en verano de 1599,⁶ *Hamlet* principia un periodo (1600-1607) en que Shakespeare ensayará un nuevo concepto de drama, las llamadas comedias negras, problemáticas o dialécticas, conformado por *Troilus and Cressida*, *All's Well That Ends Well* y *Measure for Measure*, al tiempo que se adentrará en la exploración y articulación de un renovado concepto de tragedia, con *Othello*, *King Lear*, *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra*, *Coriolanus* y *Timon of Athens*; unos y otras llevarán al cenit el escudriñamiento shakesperiano de los procesos ocultos de la interioridad del hombre, serán el vehículo expresivo perfecto de la introspección.

La primera mención de *Hamlet*, que proporciona la data aproximada de su confección, aparece en una nota marginal a un ejemplar de la edición de la obra de Geoffrey Chaucer de Speght de 1598, propiedad de Gabriel Harvey, en la que el afamado académico de Cambridge pone en relación el drama con los poemas narrativos shakesperianos *Venus and Adonis* (1592-1593) y *The Rape of Lucrece* (1593-1594); y lo hace para ponderar que, frente al entusiasmo de los universitarios más jóvenes por el primero de los poemas, quizá por mor de su encendido erotismo de corte ovidiano, los hombres de mayor discernimiento se decantan por la lectura de las otras obras.⁷ Lo significativo del dato, en cualquier caso, estriba en considerar a *Hamlet* par no de otras piezas teatrales sino de

6. Conviene, no obstante, tener presente que los límites genéricos entre la tragedia y el drama historial o de tema histórico son demasiado tenues; tanto más si tenemos en consideración que, como decreta Lope en *El arte nuevo de hacer comedias*, “por argumento la tragedia tiene / la historia” (vv. 111-112). Después de todo, una buena parte de las tragedias de Shakespeare son históricas y una buena parte de los dramas históricos son trágicos. Como sucede con Lope, en la práctica escénica shakesperiana se distinguen, dentro de su pragmatismo y de su poética anti normativa e independientemente de la tipología particular, dos grandes modalidades macrogenéricas, el drama y la comedia; empero, seguimos la nomenclatura habitual.

7. La nota de Harvey, que se puede consultar completa en los “Documents” de *The Norton Shakespeare* (2008: 3301-3302), dice así en lo que concierne al bardo de Stratford: “The

textos poéticos destinados a la lectura. Lo que, de algún modo, incide en una de sus peculiaridades más sobresalientes: su desmesurada extensión, única en el *corpus* de Shakespeare, que hace de ella una obra prácticamente irrepresentable. La nota de Harvey señala también que la pieza hubo de gozar de cierta circulación antes de las tres versiones estampadas conocidas. La primera de las cuales, publicada en 1603 y conocida como el en cuarto malo, parecer ser una edición pirata, reconstruida de memoria a partir de una versión reducida representada en provincias, tal vez por los mismos actores que participaron en ella. La segunda, probablemente una reacción pública a la primera de la compañía, ve la luz entre 1604 y 1605, igualmente en formato en cuarto, apelado el bueno; se trata probablemente de la versión más próxima al texto confeccionado por Shakespeare en el filo de los siglos XVI y XVII y la más extensa de las tres conservadas, pese a lo cual le faltan algunos pasajes que comparecen solo en el infolio de 1623, como la discusión de Hamlet, Rosencrantz y Guildenstern acerca de la polémica de las compañías londinenses (II, 2). La tercera es obviamente la que formó parte, entre las *Tragedies*, del infolio de 1623, que presenta un cómputo inferior en doscientos treinta versos que el en cuarto bueno, que afecta a diversos pasos del drama, como el último gran soliloquio de Hamlet al ver pasar el ejército de Fortinbras (IV, 4), al tiempo que añade cerca de noventa nuevos. Se ha pensado que podría constituir en origen, ora una versión revisada por el autor, ora la versión integral del drama, demediada luego, sobre todo lo que afecta al personaje de Hamlet, para ser adaptada a la forma de un libreto de representación, aunque sigue siendo demasiado larga.⁸

Hamlet es el *rifacimento* extendido de un poema dramático previo hoy perdido, conocido como *Ur-Hamlet*, que se compuso en la década de los ochenta del Quinientos. Se sabe que fue representada, el 9 o el 11 de junio de 1594 en Newington Butts, por la compañía a la que pertenecía Shakespeare, que quizá desempeñó el papel del fantasma, The Lord Chamberlain's Men, que la había incorporado a su repertorio recientemente. El poeta satírico Thomas Nashe,

younger sort takes much delight in Shakespeare *Venus & Adonis*: but his *Lucrece*, & his tragedie of *Hamlet*, *Prince of Denmarke*, have it in them, to please the wiser sort".

8. Sobre las tres versiones impresas de *Hamlet*, cfr. Hibbard (2008: 67-130).

uno de los “University Wits”, parece aludir a los discursos trágicos de Hamlet, en la prefación a la novela *Menaphon* de su amigo Robert Greene, publicada en 1589, así como lanzar una puntada al apellido de Thomas Kyd en cuanto posible autor del drama. Se sabe asimismo, por una referencia de Thomas Lodge en *Wit's Misery* (1596), que en el *Ur-Hamlet* no solo figuraba ya el Espectro del rey, sino que reclamaba a su hijo, “so miserably [...] like an oyster-wife, Hamlet, revenge!”. Respecto de su autoría, se barajan tres posibilidades: que fuera, efectivamente, obra de Thomas Kyd, autor de la exitosa *The Spanish Tragedie*, compuesta entre 1583 y 1591 y considerada el paradigma de la tragedia de venganza isabelina; la cual, amén de coetánea del *Ur-Hamlet*, podría descubrir numerosas analogías con él, sin que se pueda determinar qué obra fue la que influyó en la otra. Que sea de autor desconocido; o que sea una versión juvenil del propio Shakespeare. Tanto si fuera Thomas Kyd como un desconocido el autor, Shakespeare no estaría llevando a cabo sino una operación harto corriente en las compañías de teatro de la época, en Inglaterra lo mismo que en España y Francia: refundir una obra previa. Es, por ejemplo, lo que él mismo acomete en *King Lear*, reelaboración de la tragicomedia anónima *The True Chronicle History of King Leir*, escrita en 1588, pero no publicada hasta 1605. No en vano, todas sus piezas teatrales, a excepción de *A Midsummer Night's Dream* y de *The Tempest* cuyos argumentos no dependen de una fuente literaria concreta o predominante, son adaptaciones de textos de la Antigüedad, de crónicas históricas y de prosa de imaginación, algunos de ellos de autores contemporáneos de Shakespeare, como la novela *Rosalynde* (1590) de Thomas Lodge, que constituye la base de *As You Like It*, o *Pandosto* (1588) de Robert Greene, que –como dijimos– es el intertexto principal de *The Winter's Tale*. *Hamlet*, en tal caso, sería la primera ocasión en que compusiera un texto en competición con otro dramático de su tiempo. Estas dos son las opciones más respaldadas por la crítica, a tenor de los datos de que se disponen. La tercera, que fue expuesta por primera vez por Peter Alexander en su libro *Introduction to Shakespeare* (1964), ha sido proseguida y desarrollada por Harold Bloom (2002: 457-509), para quien *Hamlet* vendría a constituir algo así como la obra de una vida, un “work in progress” compuesto primeramente en la juventud, constantemente reexaminado hasta su pue-

ta en escena en The Globe en el cambio de siglo y revisada después hasta conferirle la contextura con que figura en el *First Folio*. El mayor obstáculo con que cuenta la sugerente hipótesis de Bloom es que, conforme a la pérdida del texto, sus razonamientos no pasan de ser meras conjeturas o especulaciones, cuando no corazonadas, imposibles de demostrar documentalmente.

Así la versión preliminar como la tragedia de Shakespeare se basan en dos fuentes anteriores. La primera lo constituye la *Historiae Danicae Libri* de Saxo Gramaticus, que, compuesta en latín en el siglo XII e impresa por primera vez en 1514 en París, era una colectánea de relatos épicos, leyendas y sagas escandinavas tanto de tradición oral como manuscrita, en cuyos libros III y IV refería la historia de Amleth, legendario príncipe y, después, rey de Dinamarca, acaecida en el siglo II a. C. Amleth era hijo de Horwendil, que había sido nombrado gobernador de Jutlandia junto con su hermano Feng por el rey Rorik de Dinamarca, y de Gerutha, la hija del rey, a la que este había dado en mano por la fama militar alcanzada por Horwendil, sobre todo tras haber dado muerte en singular combate al rey Koll de Noruega. Feng, celoso y resentido, urde tiempo después el asesinato de su hermano, amparándose públicamente en el supuesto maltrato que dispensaba a Gerutha, le usurpa el puesto y desposa a la viuda, aunando de tal modo el fratricidio con el incesto. Amleth, todavía un niño, se finge un idiota para sobrevivir, para no levantar suspicacias en su tío, consciente de que tarde o temprano tendrá que intentar vengar la muerte de su padre, según lo decreta la inveterada tradición del código del honor. Feng, con todo, va sometiendo a Amleth, a medida que crece, a una serie de pruebas, que va hábilmente sorteando, y que, debidamente remozadas, vienen a coincidir con algunos de los lances que configuran los actos III y IV de *Hamlet*, incluido el viaje a Inglaterra acompañado de dos emisarios que portan cartas para el rey con indicaciones precisas para asesinarlo, pero que él trastoca a tiempo. En Britania, donde se desposa con la hija del rey, Amleth pasa un año antes de regresar a Jutlandia y perpetrar su venganza, incendiando el salón del palacio con todos los cortesanos dentro el día que se celebran sus propias exequias y matando después a su tío. La historia, sin embargo, prosigue enredándose con diversos sucesos hasta que Amleth alcanza el trono de Dinamarca y

logra mantenerlo ante los embates del rey de Britania (cfr. Saxo Gramático, *Historia danesa*, pp. 261-293). La segunda es la reescritura de la leyenda de Amleth que acometió François de Belleforest, en razón de su inserción en *Le Cinquiesme Tome des Histoires Tragiques*, que se publicó en 1570 y, aumentado en cuatro relatos más, en 1572, en París, siempre como la quinta historia: “Avec quelle ruse Amleth, qui depuis fut Roy de Dannemarch, vengea la mort de son père Horvendille, occis par Fengon son frère, & autre occurrence de son histoire” (fols. 149r-191r). De entre las modificaciones y enmiendas que efectuó, nos importa destacar la que concierne a la anuencia, incluso colaboración, de Gerutha (Geruthe en su versión), en calidad de instigadora, en el asesinato de su esposo Horwendil a manos de Feng (Fengon), con quien, luego de haber sido deshonrada por él, mantenía una relación no menos adúltera que incestuosa. Igualmente, la figura de Amleth que perfila Belleforest, al contrario de la Saxo, manifiesta cierta proclividad a la melancolía.

La *Historia danesa*, que se volvió a imprimir en 1534 en Basilea y en 1576 en Fráncfort del Meno y que fue sobradamente conocida en la Inglaterra del periodo, parece ser que no constituyó la base de *Hamlet*. Antes bien, Shakespeare se inspiró en el moralizado y cristianizado relato de Belleforest, a pesar de que no formó parte de la edición enriquecida de *The Palace of Pleasure* de William Painter, publicada en 1575, que contenía, entre otros, varios relatos de Bandello extraídos de las versiones francesas de Boaistuau y Belleforest, como por ejemplo *Romeo and Juliet*, por lo que hubo de manejarla en francés o hacérsela traducir al inglés.⁹ Y ello sin que se pueda justipreciar, conforme a su pérdida, la trasmutación de las fuentes operada por el autor del *Ur-Hamlet* y lo que *Hamlet* le debe.

Solo se sabe que el fantasma del rey Hamlet, que no comparece ni en la leyenda de Saxo ni en la novela de Belleforest, fue una innovación del autor de la tragedia primigenia; una innovación fundamental por cuanto transforma completa-

aA

9. Shakespeare, como señala Greenblatt (2005: 362), “seems to have had an affinity for neighborhoods—Shoreditch, Bishopsgate, Cripplegate, and the Clink in Surrey— inhabited by artisans, many of whom were émigrés from France or the Low Countries”. En *Henry V* emplea frases en francés y, según afirma Shapiro (2005: 349), “sabía el suficiente francés para leer a Montaigne en el original”.

mente la trama. Por lo pronto, comporta que el crimen cometido por el hermano sin o con la participación de la reina permanezca oculto y que, en consecuencia, la obligación del hijo de vengarlo no solo no sea una exigencia de dominio público, sino que le es impuesta secretamente por el espíritu del padre muerto. Tal es lo que sucedía en *The Spanish Tragedy* de Thomas Kyd, en la que, de principio a fin, concurrentes o latentes, merodeaban por el escenario el espectro del hijo muerto y la personificación de la Venganza clamando por la reparación. Ello no obstante, cabe suponer que la aparición de un espíritu que revela la verdadera índole de su muerte, que denuncia con improperios al asesino y que requiere la compensación no proviniera sino en derecho de las *Tragedias* de Séneca, señaladamente de *Edipo*, en donde, como vimos, el fantasma de Layo, invocado por Tiresias, acusaba a su hijo de parricidio, al tiempo que lo imprecaba. Recuérdese, además, que ya Nashe, en el prefacio a *Menaphon*, había establecido un paralelo entre la traducción inglesa del escritor latino y los discursos trágicos de Hamlet, en la pieza original. Se puede aventurar igualmente que, *grosso modo*, todo lo relativo a la permutación de un relato diegético-narrativo en una tragedia de sangrienta venganza fue obra del autor del *Ur-Hamlet*.

En el drama de Shakespeare, el encuentro del Espectro con Hamlet representa “la base principal de la trama” (Kermode, 2005: 150). Solo que comporta, no su precipitación a la consumación de la venganza, como sería dable esperar, sino el viaje del protagonista a su interioridad, a su conciencia en una búsqueda, tan afanosa y desesperada como racional, de sí mismo; esto es, la indagación, en una situación límite, de la condición humana. Hamlet, al mismo tiempo que investiga y esclarece los “malefactions” cometidos en Elsinore mediante la estratagema de la locura, que le permite adoptar una posición de distanciamiento privilegiado en el frágil entramado de relaciones cortesanas de palacio, y el empleo del teatro, “the mirror up to nature”, dentro del teatro, descubre su propia persona, que trasciende el papel que le asigna su progenitor, así como el destino humano. “What is a man, / If his chief good and market of his time / Be but to sleep and feed? A beast, no more” (Shakespeare, *Hamlet*, Appendix A, p. 363), cuyo destino, además, puede no parar sino en devenir un mero tapón de barril, ya que cuando es

muerto y enterrado se torna en polvo, “the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?”; sin contar con que la calavera podría haber servido ya “to play at loggats” (Shakespeare, *Hamlet*, V, 1, 200-202 y 87-88).

Se trata, cierto, de un proceso parecido al de Edipo, según la tragedia de Sófocles, en el que están, naturalmente, incluidos los elementos constitutivos del parricidio y el incesto; en ambos casos una revelación asociada a un tipo de conocimiento tradicional de orden religioso comporta en el protagonista la búsqueda incansable de la verdad por otros medios gnoseológicos, en un caso mediante el ejercicio deductivo de la razón, en el otro, a través del fingimiento y la obra de arte. Todo parece indicar que Shakespeare conocía de primera mano el *Edipo* de Séneca, bien en cualquiera de las ediciones en latín que se sucedieron a lo largo del siglo XVI, bien en la versión inglesa exenta de Alexander Neville, *The Lamentable Tragedie of Oedipus Sonne of Laius King of Thebes*, publicada en 1563, o de la incluida en las *Ten Tragedies, Traslated into English* que Thomas Newton dio a la publicidad de la imprenta en 1581. No obstante, pensamos que pudo igualmente conocer el *Edipo rey* de Sófocles, ora a través de las traducciones latinas o italianas, ora, aunque con menos probabilidad, de alguna de las representaciones privadas de la tragedia griega que se llevaron a cabo en la época en distintos Colleges de Oxford y Cambridge o en los Inns of Court londinenses. A tal respecto, conviene señalar que dos autores contemporáneos de Shakespeare, miembros de los “University Wits”, Georges Peele y Thomas Watson, habían vertido al latín la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides y la *Antígona* de Sófocles, en 1577 y 1581, respectivamente. La diferencia más significativa estriba en el hecho de que Hamlet, a lo largo de la pesquisa cuasi policial que emprende, no descubre el lado oscuro de su identidad; lo que averigua es que no tiene madera de vengador, mas no porque esté incapacitado para ello, puesto que de él dependen, directa o indirectamente, hasta siete muertes y homicidios, sino porque ni lo pretende ni le encuentra sentido alguno a serlo. Hamlet, al contrario de Edipo, es un personaje poliédrico, siempre en estado de mutación, aunque una parte de él, que lo hace reconocible, es paradójicamente inmutable; nunca, además, estamos del todo seguros de si está actuando –es un consumado director

de actores—, fingiendo, ironizando, satirizando o hablando en serio. Su carácter, su pensamiento y su personalidad son un enigma irresoluble, pero no del modo en que Edipo encarna la radical ambigüedad del ser humano; a fin de cuentas, “this world is not for aye” (III, 2, 188) y todo, en consecuente connivencia, no solo está permanentemente cambiando y mudando de aspecto, es que es pura contingencia.

Antes aun del encuentro del Espectro y Hamlet, el incesto domina la trama; es el principio viciado de la acción, la clave de bóveda de la corrupción de Elsinore, el miasma de su degradación y posterior aniquilamiento, así como el resorte de la melancolía que embarga al joven príncipe, que lo aboca a sondear el abismo del suicidio. Las bodas de Claudius, recién elegido y coronado rey al poco del óbito de su hermano Hamlet, con su viuda cuñada, la reina Gertrude, que se conmemoran en la escena segunda del acto I, constituyen una unión incestuosa, en tanto en cuanto son hermanastros por afinidad de parentesco y, por lo regular, estaban interdictos los casamientos de un hombre con dos hermanas o de una mujer con dos hermanos. Como tal parece reconocerlo el propio Claudius, aunque entre líneas y entreverado con cuestiones de estado, en el discurso inicial:

Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green [...],
[...] our sometimes sister, now our queen,
Th'imperial jointress of this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy,
With one auspicious and one dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole,
Taken to wife (I, 2, 1-13).

Como tal estaba estipulado en el derecho romano, que condenaba tanto el matrimonio entre parientes de sangre (*consanguinitas*), como entre legales o por afinidad política (*cognatio legalis*). Como tal se recoge tanto en el versículo 16 del capítulo 18 del Levítico, que versa sobre las prohibiciones sexuales en el ámbito familiar (“No descubrirás la desnudez de la mujer de tu hermano: es la desnudez de tu hermano” [Nueva Biblia de Jerusalén, p. 134a]), como en el 21 del 20 del mismo libro bíblico, cuyo apartado B refiere las faltas contra la familia (“Si uno toma por esposa la mujer de su

hermano, es algo impuro, pues descubre la desnudez de su hermano” [p. 136b]). Como tal era tenido por las iglesias católica y protestante: “*accessus carnalis consanguineorum, vel affinem intra gradus ab Ecclesia prohibitos*”; y así se recogía en las disposiciones del Título VII del derecho canónico, “Del matrimonio (cánones 1055-1165)”, en especial en los capítulos II (“De los impedimentos dirimentes en general”) y III (“De los impedimentos dirimentes en particular”). No en vano, el pretexto oficial por el cual Enrique VIII había solicitado al papa Clemente VII la anulación de su matrimonio con Catalina de Aragón era precisamente su carácter incestuoso, habida cuenta de que ella había sido primera-mente esposa de su hermano Arthur, príncipe de Gales. Si no se le concedió, fue porque Arthur y Catalina, a causa de la enfermedad de él, no llegaron a consumarlo, por lo que no era tal. La historia del monarca inglés fue reelaborada por Shakespeare, probablemente a cuatro manos con John Fletcher, en *All Is True*, su penúltima empresa dramática rebautizada en el *First Folio* con el título de *Henry VIII*; el conflicto matrimonial, expresado, aparte de las comidillas entre caballeros y nobles, desde la perspectiva tanto del monarca como de Catalina, a la que dota de prestancia, honorabilidad y grandeza de ánimo en su caída y degradación (“*Katherine no more / Shall be called ‘Queen’, but ‘Princess Dowager’ / And ‘widow to Prince Arthur’*” [*Henry VIII*, III, 2, 69-71]) en un país extranjero, se aborda en los actos II-IV. Igualmente por Calderón de la Barca, en *La cisma de Inglaterra*, en la que, entre otras notables divergencias –comenzando por su horizonte estético-ideológico–, es el cardenal Volseo quien convence a Enrique VIII de que repudie a Catalina, ante el Parlamento, por escrúpulos de conciencia, aun sabiendo que ella “no consumó el matrimonio” con su hermano Arturo, por lo que quedó “a un tiempo viuda y doncella” (I, p. 413). Y como tal lo estima Hamlet, quien, tras la celebración, expresa, en el primero de los siete soliloquios que pronuncia a lo largo del texto, su desafecto por la vida, a la que pondría coto si el “*self-slaughter*” no estuviera vedado por la ley de Dios, abrumado como está por el fallecimiento de su padre y, sobre todo, por la profunda exasperación que le suscita la impúdica felonía de su madre, “*married with my uncle, / My father’s brother*” (I, 2, 151-152), apenas un mes después de su deceso: “*O most wicked speed, to post / With such dexterity*

to incestuous sheets! / It is not, nor it cannot come to good” (I, 2, 156-158).

A Hamlet, de la unión de Claudius y Gertrude, le desabre sobremanera la confusión, la vaguedad, la indeterminación de parentesco resultante. Ello se pone de manifiesto en su primera intervención en el texto, en la que, a la apelación del rey, “but now, my cousin Hamlet, and my son” (I, 2, 64), él masculla: “a little more than kin, and less than kind” (I, 2, 65). Después, se cifra, en la bienvenida que brinda a sus condiscípulos universitarios de Wittenberg Rosencrantz y Guildenstern, contratados por los reyes para que intenten sonsacarles las causas de su enajenación, en los pares “my uncle-father and aunt-mother” (II, 2, 372). Y alcanza el cenit en la malévola despedida de Claudius antes de partir a Inglaterra:

HAMLET. Farewell, dear mother.

CLAUDIUS. Thy loving father, Hamlet.

HAMLET. My mother. Father and mother is man and wife; man and wife is one flesh; and so, my mother” (IV, 3, 51-54).

aA

El Espectro confirma las peores sospechas de Hamlet. Claudius lo envenenó mientras sesteaba para usurpar su lugar en el tálamo nupcial y su puesto al frente de los destinos de Dinamarca. Le arrebató, a un tiempo, “of life, of crown, of queen” (I, 5, 75), y lo condenó a vagar y a purgar sus pecados en el más allá al expirar violenta e impuramente.¹⁰ Pero, en primera instancia, fue la atracción tan adúltera como incestuosa por Gertrude y su subsiguiente seducción:

Ay, that incestuous, that adulterate beast,
With witchcraft of this wit, with traitorous gifts
—O wicked wit and gifts that have the power

53

10. Sobre la presencia del Purgatorio en *Hamlet*, que había sido objeto de polémicas contiendas entre católicos y protestantes y oficialmente eliminado en Inglaterra en 1563, véase Greenblatt (2002). En su biografía de Shakespeare, vuelve sobre ello para, de algún modo, conectarlo con las muertes de su hijo Hamnet —homófono de Hamlet—, en 1596, y de su padre John, en 1601 (cfr. Greenblatt, 2005: 288-322), lo que es, por supuesto, de todo punto indemostrable. Greenblatt supone que la presencia, en *Hamlet*, de un ánima del Purgatorio reclamando, en lugar de misas y limosnas, el asesinato del hombre que lo asesinó, le usurpó el trono y se casó con su viuda comporta una flagrante contradicción, que es la responsable de las dudas que atenazan al príncipe, así como de la indagación que emprende. Comenta igualmente que en *Hamlet* Shakespeare ensaya un nuevo principio dramático, “the strategic opacity”, que no se justifica dramáticamente, pero que es el desencadenante de la acción; en este caso, la locura de Hamlet.

So to seduce!— won to his shameful lust
The will of my most seeming-virtuous queen.
O Hamlet, what a falling-off was there (I, 5, 41-45).

Por ello, el fantasma del rey Hamlet le implora a su hijo venganza: “If thou hast nature in thee, bear it not, / Let not the royal bed of Denmark be / A couch for luxury and damnèd incest” (I, 5, 81-83).

Es evidente que Shakespeare sigue en este punto el relato de Belleforest, en el que, a diferencia de la crónica de Saxo, el incesto no solo precedía al fratricidio, era también su causa. Sin embargo, quizá porque el Espectro quiere exonerar de toda culpa a Gertrude, de hecho le pide a Hamlet que sea conmisericordioso y condescendiente con ella, se mantiene en una ambigüedad nebulosa la responsabilidad de la reina en el regicidio. Aunque el incesto se perpetúa en el presente en la relación conyugal de los infectos, los dos execrables crímenes pertenecen, como sucedía en el mito de Edipo, al pretérito. Al igual que sucede en él, Shakespeare, en *Hamlet*, no detiene la mirada en el proceso de seducción, que despacha en las palabras del Espectro, pese a la centralidad que ocupa el cortejo erótico en piezas coetáneas como *As You Like It*, *Twelfth Night* y *Troilus and Cressida*, y al contrario de lo que hará con excepcional maestría Lope en *El castigo sin venganza*, así como tampoco desgrana los pormenores que conducen del adúltero incesto al asesinato y del asesinato a la boda, solo se constata la celeridad, la bienquerencia de los contrayentes, su mutua atracción y su irrefrenable pulsión erótica.

El primer acto de *Hamlet* se corresponde, desde un punto de vista estructural, con el planteamiento o prótasis.¹¹ Aparte

11. La distribución de *Hamlet*, en su versión extendida, se ajusta ciertamente a la estructuración clásica de prólogo o prótasis, nudo o epítasis, catástasis y catástrofe o desenlace. La prótasis se corresponde con el acto I, en que Shakespeare presenta los hechos que se van a desarrollar a continuación. La epítasis, que es el desarrollo de la peripecia, se corresponde con la investigación de Hamlet, cuyo epicentro lo constituye la representación de *The Mousetrap* por el grupo de cómicos que arriba al palacio de Elsinore, al tiempo que él es espiado por instigación de Polonio y el rey Claudio; abarca desde la escena 1ª del acto II hasta la 4ª del IV, ambas incluidas. La catástasis, que enlaza la parte final del desarrollo de la peripecia con el desenlace, versa sobre las consecuencias de la investigación de Hamlet y del espionaje al que ha sido sometido —la locura y el suicidio de Ophelia; el regreso inesperado de Hamlet a Elsinore tras su viaje a Inglaterra; la revuelta popular que encabeza Laertes por las extrañas circunstancias que rodean la muerte de su padre y las ansias de vengarlo; el plan que traza Claudio para asesinar a Hamlet en un combate de esgrima, en el que compromete, tras seducirlo, a Laertes; el entierro de Ophelia, que nos muestra a

de las apariciones del Espectro y del casamiento real, se notifica la pretensión del joven príncipe Fortinbras de Noruega de rebelarse a la autoridad de su tío para vengar la muerte de su padre, acaecida treinta años atrás a manos del rey Hamlet, y recuperar los territorios que a la sazón se perdieron, que constituye una subtrama de índole político-militar, y se presenta otra, de naturaleza doméstica, protagonizada por el lord chambelán Polonius y sus hijos Laertes y Ophelia. Tanto una como otra son transparente cristal que espejea en irónica contrafacción la trama principal, por cuanto, mientras que Fortinbras y Laertes son la viva imagen de sus padres, un aguerrido militar y un impertinente consejero, entre Hamlet padre y Hamlet hijo impera un abismo insalvable: el rey, como evidencia el Espectro, era un guerrero a la vieja usanza; el príncipe, en cambio, es un intelectual universitario, lector de Montaigne y seguidor del escepticismo filosófico, y un perfecto cortesano, ducho por igual en el arte de la esgrima que en el de la palabra. Así, por lo menos, lo recuerda Ophelia al final de la secuencia de su programado encuentro en las galerías de palacio (III, 1,151-157). La disparidad entre padre e hijo, –o entre pasado y presente–, que Shakespeare acentúa con sutil aticismo al denominarlos, frente a sus modelos intertextuales, con el mismo nombre, es la responsable de los derroteros por los que se conduce la trama en los actos siguientes, el quid que determina lo que prosigue a continuación. Puesto que el príncipe, amén de no ser un apasionado milite defensor de los códigos del honor y de la venganza, ni de tener una especial voluntad de querer enderezar los tiempos desquiciados que le han tocado vivir (“The time is out joint. O cursèd spite, / That ever I was born to set it right!” [I, 5, 196-197]), ha de averiguar de forma autónoma que lo ha que le ha sido revelado por el Espectro se corresponde con la verdad de los hechos.

Hamlet, en efecto, en la macrosecuencia que va desde II,1 hasta IV, 4, que se corresponde con el nudo o epítasis de la estructura, emprende una investigación, celada con el ardid

un nuevo Hamlet, diferente, mucho más maduro–, y abarca desde la escena 5ª del acto IV hasta la 1ª del V. La catástrofe o desenlace, que es el acontecimiento final de la progresión dramática, termina con las muertes de Laertes, Gertrude, Claudius y Hamlet, la investidura de Fortinbras y el anuncio de Horatio de contar la verdad de lo sucedido; comprende la escena 2ª del acto V.

de la locura, que le permite desenmascarar dialécticamente a sus oponentes, al mismo tiempo que le protege de las asechanzas que determinan Polonius y Claudius, similares a las de un estado de represión policial (“Denmark’s a prison” [II, 2, 242]), y que tiene su punto culminante en la representación de *The Mousetrap* por los comediantes en palacio ante los reyes:

About my brain. –I have heard
That guilty creatures sitting at a play
Have by the very cunning of the scene
Been struck so to the soul that presently
They have proclaimed their malefactions;
For murder, though it have no tongue, will speak
With most miraculous organ. I’ll have these players
Play something like the murder of my father
Before mine uncle. I’ll observe his looks,
I’ll tent him to the quick. If he but blench,
I know my course. The spirit that I have seen
May be the devil, and the devil hath power
T’assume a pleasing shape; yea, and perhaps
Out of my weakness and my melancholy,
As he is very potent with such spirits,
Abuses me to damn me. I’ll have grounds
More relative than this. The play’s the thing
Wherein I’ll catch the conscience the King (II, 2, 577-594).

aA

Sin embargo, una vez confirmada, por su reacción durante la representación, la culpabilidad de Claudius (“O good Horatio, I’ll take the ghost’s word” [III, 2, 270]), que el rey ratifica en el soliloquio por el que pretende, sin alcanzar la contrición necesaria, confesarse ante Dios (“What form of prayer / Can serve my turn? ‘Forgive me my foul murder’? / That cannot be, since I am still possessed / Of those effects for which I did the murder– / My crown, mine own ambition, and my queen” [III, 3, 51-55]), Hamlet, aunque se le presenta la ocasión ideal de infringirle el castigo que merece, no lo hace, aplaza la venganza, amparado en encontrar una coyuntura favorable que lo hunda directamente en el infierno (“Up, sword, and know thou a more horrid hint. / When he is drunk asleep, or in his rage, / Or in th’incestuous pleasure of his bed [...]” [III, 3, 88-90]). Se trata de una demora sin solución de continuidad, puesto que, como él sabe, su tío ha dispuesto su salida inmediata de Elsinore camino de Inglaterra.

rra, en donde habrá de ser asesinado, habida cuenta de que ya lo percibe como una seria amenaza contra sus intereses.

Hamlet, por el contrario, sí se venga de su madre, sobrepasando los términos que le había apuntado el fantasma de su padre, que se le manifiesta por última vez, quizá más como una proyección mental que como una aparición real. En el duelo verbal que tiene lugar en los aposentos de la reina, el príncipe arremete harto severamente contra Gertrude, a la que recuerda su matrimonio incestuoso con el hermano de su marido (III, 4, 16), señala como cómplice de una acción tan sanguinaria “as kill a king and marry with his brother” (III, 4, 30), acusa de transgredir los principios cívicos y sacrosantos del matrimonio en cuanto institución social y en cuanto sacramento, no duda en subrayar tanto su mal gusto al reemplazar a un hombre por otro, como su incapacidad para, con la razón, gobernar su vehemente apetito sexual, y a la que conmina a que se arrepienta de lo hecho, a que expulse el hedor que infecta su alma corrompida, a que se abstenga de visitar el lecho obsceno y putrefacto del rey. En esta escena tiene lugar el homicidio accidental de Polonius, escondido tras un tapiz, que inicia el reguero de sangre que inundará Elsinore, en el que cada personaje abraza su propio destino, el inexorable encadenamiento de las acciones por el que cada cual se gana su destrucción.

La marcha de Hamlet a Inglaterra, escoltado por sus malhadados compañeros Rosencrantz y Guildenstern, que pagarán con su vida la traición cometida contra el amigo al ponerse al servicio de los reyes y ser los portadores de los documentos que sentencian a muerte al príncipe, culmina el proceso de esclarecimiento autónomo de los hechos, al mismo tiempo que pone fin a la presencia manifiesta del Espectro y al peso de la autoridad ejercido en la vida de su hijo. El soliloquio de Hamlet de camino de Elsinore al puerto, tras cruzarse con el ejército noruego del joven Fortinbras y conversar con el capitán a propósito de la insignificancia por la que dirimirán sus fuerzas con los polacos (Shakespeare, *Hamlet*, “Appendix A”, pp. 363-365), constituye, efectivamente, la última ocasión en que comparecen obsesivamente él y su mandato. Un mandato que Hamlet, cierto, no ha llevado a término y que ya no llevará, probablemente porque, como argüía el Player King en el gran parlamento de la representación de *The Mousetrap*,

We do determine oft we break.
Purpose is but the slave to memory,
Of violent birth, but poor validity;
[...]
What to ourselves in passion we propose,
The passion ending, doth the purpose lose.
[...]
Our wills and fates do so contrary run
That our devices still are overthrown;
Our thoughts are ours, their ends none of our own
(III, 2, 175-177, 182-183 y 199-201).

Hamlet descubre, por azar o por aviso, el dolo que le ha tendido el rey con el viaje a Inglaterra. Ello podría ser el motivo fundamental de su retorno a la prisión de Elsinore, bien con el designio de hacerse con las riendas del reino, bien con el de castigar personalmente a su tío por haber procurado su decapitación. Así parece desprenderse tanto de la forma en que se presenta en el entierro de la “fair Ophelia”: “Hamlet the Dane” (V, 1, 48), que parece subrayar sus aspiraciones al trono, como de la plática que mantiene con Horatio en sus estancias palaciegas, en que le informa de lo acaecido durante el viaje:

Does it not, think'st thee, stand me now upon—
He that hath killed my king and whored my mother,
Popped in between th'election and my hopes,
Thrown out his angle for my proper life,
And with such cozenage— is't not perfect conscience
To quit him with this arm? And is't not to be damned
To let canker of our nature come
In further evil? (V, 2, 64-70).

En cualquier caso, nunca sabremos si albergaba realmente tales pretensiones o si su vuelta no respondía a otro propósito que el de buscar la anhelada muerte, toda vez que conocía las intenciones de Claudius, por cuanto cae o se deja atrapar en la celada que su tío ha ideado en confabulación con Laertes, ávido de vengar la muerte de su padre y la locura y el suicidio de su hermana, en la cual se desencadena la catástrofe. Hamlet, que solo propina la muerte a su tío cuando su madre ha fallecido envenenada y él está en trance de sucumbir, le recuerda, tras herirle con la espada emponzoñada y antes de

12. Conviene recordar que el incesto que se ha señalado repetidamente en *Hamlet* es el complejo de Edipo que padece el joven príncipe: “Sobre base idéntica a la de Edipo rey se halla construida otra de las grandes creaciones trágicas: el Hamlet shakesperiano [...]. En Edipo rey queda exteriorizada y realizada, como en el sueño, la infantil fantasía optativa, base de la tragedia. Por lo contrario, en Hamlet permanece dicha fantasía reprimida, y sólo por los efectos coactivos que de ella emanan nos enteramos de su existencia, situación análoga a la de la neurosis [...]. La obra se halla basada en la vacilación de Hamlet en cumplir la venganza que le ha sido encomendada [...]. Hamlet puede llevarlo todo a cabo, salvo la venganza contra el hombre que ha usurpado, en el trono y en el lecho conyugal, el puesto de su padre, o sea contra aquel que le muestra la realización de sus deseos infantiles. El odio que había de impulsarle a la venganza queda sustituido en él por reproches contra sí mismo y escrúpulos de conciencia que le muestran incurso en los mismos delitos que está llamado a castigar en el rey Claudio. De estas consideraciones, con las que no hemos hecho sino traducir a lo consciente lo que en el alma del protagonista tiene que permanecer inconsciente, deduciremos que lo que en Hamlet hemos de ver es un histérico” (Freud, *La interpretación de los sueños*, p. 162). La contestación más contundente a la interpretación, completamente arbitraria, que hace Freud de *Hamlet* es la de Bloom (1997: 383-406), a la cual remitimos; véase también Shapiro (2012: 191-232). El mismo Bloom (2002: 495), en una vuelta tuerca, comenta: “¿De quién era hijo Hamlet? ¿Desde cuándo habían empezado el «incesto» y el «adulterio» de Gertrud? [...] ¿Teme Hamlet, en uno u otro nivel, que matar a Claudio sea matar a su padre natural? Esto es parte de la sutil argumentación de Marc Shell en su *Children of the Earth* (1933): «Lo que es realmente único en Hamlet no es su deseo inconsciente de ser parricida e incestuoso, sino más bien su rechazo consciente de convertirse efectivamente en parricida e incestuoso». Como sea, sobre las consecuencias de la interpretación de *Hamlet* por Freud en la conformación del psicoanálisis y en la teorización de la “conciencia culpable” del sujeto moderno, véase Roudinesco, (2015: 78-111).

El incesto en Lope de Vega

Lope de Vega, para quien el amor constituye un precepto obligado de su dramaturgia, se aproximó a la peliaguda cuestión del incesto en momentos puntuales, y siempre con diferentes pretensiones, de su dilatada trayectoria como escritor profesional del mercado teatral. El incesto atraviesa, como un deseo amoroso que se aborta antes de materializarse al ser desvelada la consanguineidad de los amantes, las tramas de *El primero Benavides* o *Los Benavides*, en la relación de los hermanos Sancho y Sol, y en *El hijo de los leones*, en una curiosa revisión del mito de Edipo protagonizada por Lisardo, príncipe de Alejandría, Fenisa y Leonido. Constituye el conflicto medular, pues concierne por igual a Casandra, Federico y el Duque, de *El castigo sin venganza*, que es la única ocasión en que se consuma, aunque hubo una serie de dramas, como veremos, que fueron allanando el camino tanto de su desarrollo como de su perpetración a propósito del *sujeto* de la madrastra enamorada del alnado.

El amor entre hermanos

Poco tiempo después de la reapertura de los corrales de comedias tras dos años de cierres intermitentes, Lope de Vega, en el gozne entre su primera etapa dramática (1582-1599) y la

segunda (1600-1614), la del *Arte nuevo* (cfr. Oleza, 1997), firmó y fechó la *Tragicomedia famosa del primero Benavides*, su pieza más extensa, el 15 de junio de 1600, según reza el colofón del manuscrito autógrafo que hoy custodia la Universidad de Pensilvania. El título, dada la ausencia del primer folio, lo proporcionan, mas sin certeza absoluta, los versos finales, “aquí acaba la comedia / del *primero Benavides*” (vv. 3612-3613), y el de la copia que Ignacio Gálvez, archivero del duque de Sessa, realizó el 17 de junio de 1762. Su edición príncipe, bajo el título de *Comedia famosa de los Benavides*, tuvo lugar en el seno de la *Segunda parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, impresa en Madrid, en la oficina de Alonso Martín, a costa del librero Alonso Pérez, en 1609; la cual se llevó a cabo sin intervención del dramaturgo, quien, descontando la *Parte IV* que consintió y vigiló, no se haría responsable de imprimir sus comedias hasta la *Parte IX* en 1617, y cuyo texto se fundó no sobre el autógrafo sino sobre un apógrafo alterado, reducido en 164 versos, del mismo por un autor de comedias.¹

La variación en la titulación de *El primero Benavides* a *Los Benavides*, que, en el supuesto caso de no haber sido directamente acometida por Lope, al menos fue por él avalada, como se desprende de la presencia del segundo título, en la posición doscientos diez, en el listado de comedias de *El peregrino en su patria*, que, aunque se editó en 1604, estaba ultimado en 1603, podría estribarse en la estimación propia o generalizada de que el personaje principal del drama, más que recaer en un sujeto individual, descansa en el conjunto de la familia, representada por cuatro miembros de tres generaciones distintas, a saber: don Mendo de Benavides, el anciano patriarca, doña Clara, su hija, y Sancho y Sol, sus nietos. Después de todo, se trata de un drama historial profano de hechos particulares de carácter genealógico,² en el que

1. Sobre los distintos testimonios del drama y su historia textual, véase Iriso (1998a: 849-862, y 1998b). Lope, según Wilder (1953), vendió la obra a la compañía de Baltasar de Pinedo, que fue quien dispuso del autógrafo y lo manipuló. Sobre la relación de Lope con Pinedo, véase Fernández Rodríguez (2014: 299-305), y con los actores teatrales en general, García-Reidy (2013a: 102-124).

2. Adoptamos la tipología genérica del *corpus* dramático de Lope establecida por Oleza (2012: 33-78). Sobre el drama histórico, además de las páginas que le dedica en tal estudio (Oleza, 2012: 64-75), véase Ryjik (2011) y Oleza (2013). Un interesantísimo acercamiento comparativo a los primeros dramas de tema histórico de Lope y Shakespeare es el reciente de García-Reidy (2015).

se entreveran ponderadamente acontecimientos históricos, que se sitúan en el siglo x, en el interregno entre la muerte de Bermudo II y la coronación de su hijo Alfonso V, cuya minoría de edad constituye el germen del conflicto dramático al disputarse su crianza y ganarse su privanza, y ficticios o legendarios a propósito de la fundación de la casa de los Benavides, quizá por encargo o para obtener el mecenazgo o la protección de don Álvaro de Bazán, segundo marqués de Santa Cruz.

Da la impresión de que los personajes masculinos son más preponderantes que los femeninos; no obstante ser doña Clara, por mor de su relación ilegítima, mantenida en secreto hasta el presente de la acción dramática, con Bermudo II, la que enlaza la estirpe de los Benavides con los reyes de León, y experimentar Sol el mismo cambio de fortuna que Sancho de labradora a hija y hermana de soberanos. Aunque a lo largo de la acción se desencadena el relevo generacional, don Mendo y Sancho se reparten el protagonismo. Don Mendo, renombrado por su coraje en la lucha contra el moro así como por su rectitud y virtud, cae en desgracia al comenzar el drama a causa de la deshonra pública que le inflige, por un medio de un bofetón y un mentís, don Payo de Vivar, su antagonista, al oponerse a los planes del noble burgalés de llevarse consigo a su señorío al niño rey Alfonso para su educación. A partir de ahí su único afán lo constituye la rehabilitación de su honor personal; la cual cobra por su propia mano al matar a traición, en un descuido, en duelo público a su ofensor, al tiempo que acepta la petición del conde de Galicia don Melén González de restar en León como regente en nombre de Alfonso: “rey soy –dice–, por el Rey gobierno” (v. 3423). La trama de la afrenta y la reparación de don Mendo tiene una incidencia o una repercusión tan positiva como relevante en los hechos representados en la subtrama histórico-política del rey Alfonso, por cuanto su firme oposición a que don Payo lo porte a sus dominios surte efecto: provoca que el resto de nobles cortesanos termine por revolverse contra la ambición de don Payo, que llamen a don Melén, ayo legítimo del rey, para que se haga cargo de su tutela, que se corone solemnemente a Alfonso como monarca de León y que, por diversos lances, enfrentamientos y pruritos de honra, se dictamine el destierro por dos años de Vivar. Se produce, por consiguiente, una nítida intersección entre los

hechos públicos y los privados, que se articula alrededor de la figura de don Mendo. Unos sucesos que igualmente afectan a Sancho, que recorre un camino ascendente de refinamiento espiritual y de dignificación nobiliaria, en que los méritos de sus obras terminan por converger con los de su sangre, desde su presentación hasta el desenlace; camino que, tras protagonizar la hazaña de salvar al rey, Sancho dirige cual demiurgo y en el que él mismo es reconocido como hijo natural de Bermudo y hermanastro de Alfonso. El final del drama constituye, en efecto, una apoteósica exaltación del linaje de los Benavides: de don Mendo, que ve restituida su honra, de Sol, que se desposa con don Íñigo de Arista y a la que el rey obsequia los lugares de Villamañán, Mansilla y Valencia de don Juan, y sobre todo de Sancho, al que Alfonso otorga, conforme a su bravura y valentía, por escudo de armas “un León / que esté arrimado a un bastón” (vv. 3595-3596), le casa con la viril doña Elena y le premia con diez villas “a escoger de mis estados” (v. 3609).

Cuando empieza la acción dramática de *Los Benavides*, Sancho y Sol, que han sido criados en la aldea leonesa que da nombre a la familia como huérfanos de origen rústico al servicio de la casa de don Mendo, mantienen una relación amorosa cuyo origen se remonta seis años atrás (vv. 402, 738, 1028, 2031); una relación que, tras haberse dado la mano de esposos, desean sancionar con la celebración del matrimonio cristiano. Lope, del mismo modo que Shakespeare en *Hamlet*, oculta el nacimiento de la atracción, quién fue el primero en sentir la reverberación de la llama de la pasión, la tensión íntima que comporta en el alma enamorada, el proceso de seducción, la comunicación amorosa y el compromiso por apretón de manos. En los sucesivos encuentros de Sancho y Sol solos en escena (vv. 256-459, 1041-1064, 1386-1490, 2070-2285), así como en algunos de sus soliloquios, siempre sonetos –que Lope emplea frecuentemente para el autoanálisis o, como las décimas, para quejas– (vv. 1028-1041, 2056-2069), se nos permite vislumbrar que el roce probablemente ha ido haciendo el cariño³ y que, pese al ardiente deseo que

3. Justamente, don Payo se opone a que don Melén eduque a Alfonso, en lugar de en León, en Galicia, porque sospecha que el conde “le lleva / con ánimo arrogante y codicioso, / de que criado el niño con su hija / la cobre amor y por mujer la tenga, / que un sabio le ha dicho al Conde / que será doña Elvira por lo menos / reina de León y que tendrá

se profesan, sus contactos erótico-sexuales no han pasado de los tiernos abrazos⁴ (“¡Jesús, qué tristeza tienes! / ¿Ni me hablas ni me abrazas?” [vv. 1053-1054]; “Pues no llegas a abrazarme / querrás también que yo llegue” [vv. 2086-2087]; “Voy a abrazarte y detengo / el paso” [vv. 2094-2095]; “Si has vencido y aguardas / que te abrace, prenda mía, / dame esos brazos” [vv. 2110-2112], le pide Sol a Sancho); o, por lo menos, es lo que declara Sancho cuando descubre que Sol es su hermana: “Desde el día que nací / y escuchó mi voz el suelo, / determinó todo el cielo / que no te gozase a ti” (vv. 2170-2173). Seis años es una duración amorosa recurrente en historias que pertenecen al pretérito o que se muestran en el presente ya comenzadas en comedias y drama de la primera época dramática de Lope: seis son, cierto, los años de pasado amoroso de Carlos y Leonora, en *El perseguido*, así como el tiempo que el conde Ludovico la pretende sin éxito; igualmente, “ha seis años” que “un ciego amor” “enciende el pecho” de Frónimo por Jacinta sin reciprocidad, en *Las burlas de amor*; seis años ha perdurado el amor que enlaza, por fin, a las parejas Sancho/Rugero y Matico/Juana, en *Los donaires de Matico*, y Belardo y Jacinta, en *Belardo furioso*. Todas ellas tienen como común denominador que cuando comparece la relación en escena se torna conflictiva, ora sea por factores internos o externos; solo la de Carlos y Leonora ha sido certificada por la cópula; solo la de Sancho/Rugero y

dos hijos” (Lope, *El primero Benavides*, vv. 1504-1510). Que es lo que sucede en *El castigo sin venganza*, Aurora y Federico, primos hermanos criados juntos desde la orfandad de ella. E igualmente en *El remedio en la desdicha*, escrita en 1596 y publicada en la *Parte XIII* en 1620, así como en la novela que le sirvió de falsilla, el *Abencerraje*, en la versión pastoril de Jorge de Montemayor. Veremos que es lo que acaece también en *Bajazet*, de Racine, entre Bajazet y Atalide.

4. Por lo regular, Lope diferencia el abrazo afectuoso del amoroso en que, mientras que el primero es “dar un abrazo”, el segundo es “estar en los brazos de”. Así, por ejemplo, don Fernando, Veinticuatro de Córdoba, cuenta al rey Católico: “Hallé a los comendadores / que comían a mi mesa, / acostados en mi cama, / holgando en sus brazos dellas” (Lope, *Los Comendadores de Córdoba*, vv. 2954-2957). A don Justino, otro Veinticuatro, pero de Sevilla, le dice un criado suyo, al que ha mandado a avisar a su hija doña Lucinda a su estancia para que se persone, que: “entré en la cuadra, señor, / donde Lucinda dormía, / y vi que cogido había / su querido ruiseñor”, “¿cogido”, dice don Juan, el malogrado pretendiente rival de don Félix, “y está en sus brazos durmiendo” (Lope, *El ruiseñor de Sevilla*, p. 132a). En un célebre paso de *El secretario de sí mismo*, Otavía le dicta una carta a Feduardo, su secretario, en que le declara su amor en los siguientes términos: “Mi estrella me fuerza, / aunque es injusto, / a seguir mi gusto, / y tu amor me esfuerza a quererte tanto, / que si mi igual fueras, / hoy me tuvieras, / porque vieras tanto, / casada en tus brazos” (pp. 60-61).

Matico/Juana finaliza, primero, en ruptura, aun habiendo sido ella raptada, tener que disfrazarse de varón, rebajar su condición social y contar con documentos firmados por él, y, después, en dobles bodas: la de Rugero con Rosalinda y la de Juana con Belardo. La relación de Sancho y Sol, aunque los pormenores son hartamente dispares, se asemeja, en sus líneas maestras, a esta última.

El conflicto de su caso reside en la voluntad de querer casarse. La relación de Sancho y Sol ha arribado a un punto de desarrollo crítico en que seguir adelante no constituye sino perpetrar, aunque crasamente, un incesto por cognación horizontal de primer grado. De hecho, únicamente la ignorancia de su parentesco tanto como la inoperancia de doña Clara justifican la relación de noviazgo incestuosa que han mantenido durante el tiempo señalado. Lope, con notable destreza compositiva, lo conjuga con el conflicto que origina la deshonra de don Mendo, por cuanto uno y otro ponen a doña Clara en la tesitura de tener que desvelar el secreto, guardado con celo, de su obstinada soltería, o sea: disparan la acción dramática. Al tiempo que dota a la trama doméstica de cierto grado de tensión y expectativas dramáticas, que desembocan, en punto a nuestros efectos, en la agnición de Sancho y de Sol y su consecuente desengaño amoroso.

Sol, en efecto, conduce a Clara a un punto sin retorno cuando le expone el propósito marital que albergan, por mucho que intente disuadirle amparándose en que aun es demasiado pronto y gane tiempo con el expediente de enviar a Sancho con una carta a solicitar el consentimiento de don Mendo a la corte, en donde este se halla por el reciente óbito del rey Bermudo. Al mismo atolladero la lleva su padre cuando arriba a Benavides agraviado por la bofetada de don Payo, que lo rebaja socialmente —en su estimación— de noble a villano, por no haber podido vengarse así a causa de su ancianidad como por no contar con ningún familiar que lo haga en su nombre. Sol, en su primera conversación privada con Sancho, ya había señalado la condición de “machorra” de Clara en virtud de su aborrecimiento de todo “cuanto es marido y mujer” (vv. 301 y 309), pese a haber recibido estimables ofertas matrimoniales. Tal es lo que le recrimina, con acritud, don Mendo:

Si tú te hubieras casado
por dicha tuviera un nieto

El incesto,
un tema
de origen clásico,
en Shakespeare,
Lope de Vega
y Racine

Juan Ramón
Muñoz Sánchez

por quien tuvieran respecto
al rostro que han deshonrado;
demás que no pudiera
ser mi yerno tan villano
que ofenderle ajena mano
más que a su padre sufriera.
No te has querido casar:
déjame sin sucesión
y en edad que un infanzón
pudo mi rostro afrentar (vv. 558-569).

Clara, pues, acorralada, desembaúla, le descubre que, “aunque no son / legítimos, en tu casa, / buen padre, tienes dos nietos, / hijos de tu hija Clara” (vv. 682-685). Le profiere que un día, años atrás, mientras que Bermudo estaba de cacería, comenzó a llover; el rey, para guarecerse, se cobijó, al caer la noche, en una cueva del bosque en la que se refugiaba Clara, que, diligentemente, le sirvió una cena rústica y le preparó una cama de pieles. Se trata de un paso que Lope remeda del libro IV de la *Eneida*, y Virgilio, a su vez, del canto V de la *Odisea* de Homero; mas sin relación carnal. Al día siguiente, el rey le hizo saber que nunca había cenado ni dormido mejor, y, a la sazón, fuese; pero de vez en cuando venía por Benavides de León a saludarla. De resultas, dio a luz a dos hijos, que no son sino Sancho y Sol. Bermudo le dio la fe y palabra jurada de ser su esposo, lo que ratificó, “como verás en sus firmas, / en un legajo de cartas” (vv. 720-721). Empero, llegada la ocasión, contrajo nupcias, no cumpliendo lo pactado, con doña Elvira García; ella, en consecuencia, no solo decidió no revelárselo a nadie, sino que determinó no casarse nunca. Y, por último, le indica que sus nietos “seis años ha que se quieren, / porque sin saber se aman / que son hermanos, y es mucho / que no se lo diga el alma” (vv. 738-741). Lo más sorprendente de esta declaración es que Clara haya permitido a Sancho y Sol mantener una relación amorosa durante tanto tiempo, permanentemente expuesta al riesgo de abocarlos a la consumación de un hecho irreparable, de cometer un error de trágicos alcances. Tanto más cuanto que ella, aunque pudiera confiar en que la fuerza de la sangre terminara por obrar, es sobradamente consciente de que el amor, que es no menos atrevido que díscolo, frente al apetito, ni escucha al entendimiento ni atiende a la razón. Así lo reconoce en su *affaire* con Bermudo: “No le supe resistir, / que fui

mal aconsejada / de su poder y mis años, / que uno fuerza y otro engaña” (vv. 710-713).⁵ ¿Estará Lope contraponiendo la honra villana a la noble o, por el contrario, el amor de Sancho y Sol no significa más que la identificación, el reconocimiento de su “real grandeza”, aunque tengan “eclipsadas las lumbres” por haberse criado “entre el campo y el ganado” (vv. 984, 985 y 983)? Como sea, contado el secreto, sabido por don Mendo, ni Clara ni su padre advierten a Sancho y a Sol de quiénes son ni del peligro delictuoso que corren; primero, y más importante, es constatar “si lo que [Sancho] tiene de rey / se lo ha quitado la aldea” (vv. 781-782), pues “que, en efeto, las costumbres / mudan la naturaleza” (vv. 986-987), y saber de cierto si está en condiciones de poder emprender su desagravio con garantías de éxito.

A partir de este momento, Lope pone en práctica un recurso dramático de su agrado: el espectador (y el lector) está informado de lo que aun ignoran los hermanos amantes, de tal modo que sus “afectos” en el escenario no solo le “muevan con extremo” (Lope, *Arte nuevo*, vv. 272 y 273) por su primor y propiedad, sino que también le suspendan por la incertidumbre de su devenir, así como por el equívoco proceder de don Mendo y Clara con ellos. Antes de la falsa acusación de ladrón con que don Mendo prueba el coraje y la gallardía de su nieto, Sol le pregunta a Clara por el estado de su gestión, en presencia de don Mendo, quien le asegura que “luego que lugar haya / se podrán casar los dos” (vv. 1022-1023). Después de la prueba, Sancho, que acepta luchar por recobrar el mancillado honor de don Mendo, le requiere que, “en volviendo, / me deis a Sol por mujer”, para “que una vez sola este sol / venga a anochecer conmigo”; a lo que responde: “Sancho, el premio tienes cierto” (vv. 1192-1193, 1200-1201 y 1212). El hecho de que don Mendo haga recaer su honor y su venganza sobre los hombros de un pobre villano, provoca que nazcan en Sancho pensamientos de grandeza, hasta el

5. La ingobernabilidad de las pasiones es un asunto recurrente en el teatro de Lope, que expone tanto de manera práctica como teórica. Cuando Lisardo y Leonido disertan, en *El hijo de leones*, en torno al éros, dice el segundo que “en muchas historias leí, / de quien supe y entendí / que era amor dulce veneno, / con quien, ciega la pasión, / faltaba el libre albedrío” (p. 230a). Lucinda, en *Porfiando vence amor*, armada y vestida de hombre en seguimiento de Carlos, se justifica diciendo que “no hay cosa más atrevida / que amor: ni estima la vida, / ni escucha al entendimiento, / ni permite a la razón / el feudo de su señorío, / ni el imperio al albedrío” (vv.1584-1589).

punto de insinuar a doña Clara que teme ser su hermano, pues “¿no podría / en alguna villaneja / hacerme Mendo algún día?” (vv. 1332-1334). Vuelto Sancho de León, en donde, pensando que daba justa muerte a don Payo, ha matado, por un engaño del que ha sido objeto, a Laín Téllez, le va con la nueva a don Mendo de que ha ejecutado su encargo, por lo que le pide que cumpla su promesa de desposarle con Sol, con quien “ya sabes que estoy [...] justos seis años, / deshaciéndome por ella / y abrasándome en sus rayos” (vv. 1964-1967). Es solo a la sazón que don Mendo le cuenta su secreto, le saca de su engaño y desencadena, en dos tiempos, la anagnórisis. Le revela, en primer término, que es hijo “natural, que no bastardo” (v. 1991), del rey Bermudo y de Clara. Sancho se lamenta de ello por que, teniendo sangre real, no podrá casarse, “que es más villana Sol / que el más desnudo asturiano” (vv. 2012-2013). Mas con todo: “a Sol quiero, a Sol adoro. / Mendo, dadme a mi Sol claro, / dadme esas manos” (vv. 2015-2017). Después, y ante tal insistencia, le desengaña:

Digo, amigo Sancho, /
que es tu hermana aquesta Sol
y que eres del sol hermano.
Los dos sois hijos de Clara,
por hermanos os declaro.
Pues, siendo hermanos, no es justo
que os caséis (vv. 2033-2039).

aA

La escena de reconocimiento de Sol, que comporta la disolución de su relación (“¡Si con este desengaño / no queda amor difuncto!” [vv. 2188-2189]) está descrita con fina percepción psicológica, enorme fuerza emotiva y gran compasión. Sancho y Sol se lamentan agriamente de su fraternal parentesco, por cuanto ya no podrán abrazarse cual solían; ya no podrán gozarse mutuamente como anhelaban, pues su “amistad” es una “temeridad”; ya no podrán ser, como han “seis años pretendido”, marido y mujer. Ahora, contrariados, desalentados, desengañados, no les queda más remedio que olvidarse (“SOL. ¡Oh qué rigor tan extraño! SANCHE. ¡Oh qué insufribles enojos!” [vv. 2268-2269]) y que separarse: “¡A Dios imposible esposa!”, dice Sancho, “¡imposible esposo a Dios!”, dice Sol (vv. 2284-2285).

Consumado el apartamiento, conscientes de la inviabilidad de su amor, inician nuevas aventuras sentimentales,

Sancho con Elena, la hermana de don Payo, y Sol con Íñigo Arista, que acaban finalmente en la celebración de dobles bodas. Sancho arguye razonadamente –como Pericles en el drama de Shakespeare al desentrañar el enigma del rey Antíoco y su hija, aunque los motivos sean diversos– los argumentos de ello:

Presto olvidé su favor,
pero fue cosa muy llana
el amansar su rigor,
que un desengaño de hermana
cura muy presto el amor.
No hay amor si no hay deseo,
no hay deseo en sangre propia,⁶
y, así, sin su amor me veo,
que amarla era cosa impropria
siendo el pensamiento feo (vv. 2447-2457).

También Sol, que, al ser preguntada por Clara si le parece bien el talante de don Íñigo y si ha desterrado la pasión por Sancho, responde que “ya aquel amor se acabó”, pues “fue amor de hermano” (vv. 2861 y 2863). De este modo, Lope enaltece la integridad de los hermanastros del rey Alfonso, capaces de resistir, domeñar y rehuir un deseo ilícito que contraviene las leyes naturales, morales y sociales; y lo hace en el momento crucial de su evolución: en la crisis de su identidad entre la rusticidad y la nobleza.

Lope, que en *Los Benavides* sondea deliberadamente los límites del amor imposible amenazado por el incesto entre hermanos que desconocen su parentesco,⁷ volverá a enca-

6. Otro, sin embargo, es el sentir de doña Beatriz, la adúltera esposa del Veinticuatro de Córdoba, que, amancebada con su primo el comendador don Jorge, comete un incesto horizontal de segundo grado de parentesco: “No le puedes querer más [a don Fernando, hermano de don Jorge y galán de doña Ana, a quien se dirige] / que yo al dulce primo mío. / Estoy loca de contenta, / ciega en hacerle favor: / que sobre la sangre Amor / como oro en azul sustenta. / Mucho tiene negociado / la sangre cuando Amor llega; / la sangre me incita y ciega: / mucho ha de ser mi cuidado” (Lope de Vega, *Los Comendadores de Córdoba*, vv. 1578-1587). Lope, como hemos dicho, no participó en la edición de la *Parte II* de sus comedias, en donde fue publicada esta tragedia de honra conyugal que fue escrita entre 1596 y 1598; corrió a cargo de Alonso Pérez. Cabe pensar, pues, que a él se debe el orden en que figuran las comedias en el volumen; un orden en que *Los Comendadores de Córdoba*, que es la número siete, se sitúa justo a continuación de *Los Benavides*, de tal forma que, premeditado o no, los ‘amores de sangre’ que contienen se complementan dialécticamente.

7. Es el mismo asunto con que labora Calderón en *La devoción de la Cruz*, en torno a los hermanos Eusebio y Julia, aunque difieren los pormenores. Constituirá asimismo la base

rarlo en *Las almenas de Toro*, otro drama historial profano, compuesto después de 1615 y publicado en la *Parte XIV* de sus comedias, impresa en el taller madrileño de Juan de la Cuesta en 1620, a costa de Miguel de Siles, por medio del súbito prendamiento del rey Sancho II de Castilla de una dama, que resulta ser su hermana doña Elvira, al contemplarla asomada a las almenas de la muralla de la ciudad:

¡Qué grave y qué bien mirada!
¡Qué aseada y qué compuesta!
¡Qué gallarda y qué señora!
[...]

Si es hija de duque o conde,
yo me casaré con ella
de buena gana, vasallos,
y harela en Castilla reina.
[...]

Mas si por desdicha, si ya,
que esto puede ser que sea,
es hija de un labrador,
tendrela por mi manceba.

(Lope, *Las almenas de Toro*, vv. 554-556, 594-597 y 614-617).

Cuando el Cid le informa de quién se trata (“es vuestra hermana, señor” [v. 636]), el rey muda su amor en odio, al extremo de ordenar a sus ballesteros que la asaeteen, y le hace todavía con más inquina la guerra por usurparle el trono de Toro. No obstante lo cual, una cosa envidia: “Al hombre que ha de gozar / partes tan bellas y hermosas / como se ven en Elvira” (vv. 850-852). La intención de Lope en este caso parece ser, pues, justo la contraria que en el de Sancho y Sol: potenciar, con la pasión prohibida e ilegítima, la caracterización ética y políticamente negativa de Sancho, un monarca tirano carente por completo de afecto fraternal. Guarda, sin embargo, cierta semejanza con el rey Claudius de *Hamlet*, tanto por que su inclinación al *éros* es inversamente proporcional a la *philia* familiar, cuanto por los desórdenes, frivolidades y abusos relacionados con el poder.

En este sentido, el caso extremo lo constituye Leonido, el perverso protagonista de *La fianza satisfecha*, un drama historial religioso de entre 1612 y 1615 atribuido a Lope, que no

aA

fue mencionado en los listados de las ediciones de *El peregrino en su patria* de 1604 y 1618, como tampoco incluido en las partes de comedias. Leonido, en su viaje al mal absoluto y, antes que por deseo, “por dar a mi sangre afrenta” (Lope, *La fianza satisfecha*, p. 4a), pretende violar hasta en dos ocasiones a su hermana Marcela, como ya lo pretendió con su madre, a la que, por resistirse, confiesa haber asesinado (“Quise afrentar a mi madre / con lascivos pensamientos, / y porque se resistió, / mil heridas di en su pecho” [p. 8b]).

Una contrafacción positiva del mito de Edipo

Aun en el periodo de su plenitud creadora, dentro de su tercera etapa dramática (1615-1627), cuando estaba enfrascado en la publicación de las *Partes* de sus comedias y en la promoción tanto de su dramaturgia como de su figura de poeta dramático, Lope compone *El hijo de los leones*, un drama palatino de reparación y de recuperación de la identidad original perdida, entre 1620 y 1622, que incluirá poco después, en 1624, en la *Parte XIX* de sus comedias, impresa en Madrid, por Juan González para Alonso Pérez.

A propósito de Leonido, el protagonista masculino del drama, Fausta Antonucci (2005) ha estudiado *El hijo de los leones* con relación al tema de “El salvaje en las comedias de Lope de Vega”, en concreto, de la tipología “del niño abandonado que crece en estado salvaje”; y ha puesto la pieza en íntima vinculación con dos anteriores: *El nacimiento de Ursón* y *Valentín*, compuesta probablemente entre 1588 y 1590 y publicada en 1604, en la *Parte I*, y *El animal de Hungría*, escrita en 1611-1612 e impresa en 1617, en la *Parte IX*. Luego de haberlo caracterizado, señala que

el salvaje de estas tres comedias de Lope se define más que nada por las pautas de su trayectoria teatral: el abandono en la selva; su crecimiento en compañía de las fieras, aislado de la sociedad; su relación conflictiva con los educadores y con los villanos; el descubrimiento del amor y de la atracción hacia el otro sexo; el paso de la selva a la Corte, y el impacto negativo de la vida en Palacio; y —en el momento en que la Fortuna parece haberlos abandonado— el reconocimiento de su identidad, con la reintegración en su estado y en sus derechos.

En el análisis de la obra, Antonucci, entre otros aspectos, pondera el papel que desempeña el enamoramiento de Leo-

nido de su madre, Fenisa/ Laura, pero no tanto por lo que tiene de deseo incestuoso, cuanto por la transformación que opera en él la contemplación de la belleza y el sentimiento más puro. Subraya igualmente la relación conflictiva, de enfrentamiento directo, que se produce entre Leonido y su padre, Lisardo, “cuyas características edípicas no podrían ser más claras”.

A nuestro modo de ver, en *El hijo de los leones* late, como estructura subyacente, el mito de Edipo, pero reescrito en clave positiva y readaptado a la idiosincrasia de la *Comedia nueva*. No es fácil determinar con solvencia el conocimiento que Lope poseía de la tragedia helena, puesto que todo apunta a que no dominaba el griego y su *corpus* no había sido vertido al castellano. No se puede descartar que estuviera familiarizado con los textos señeros, antes los de Sófocles y Eurípides que los de Esquilo, por medio de traducciones latinas, italianas y francesas. A *Edipo rey* alude en un paso del *Arte nuevo*, en que advierte que “de ninguna suerte la figura / se contradiga en lo que tiene dicho, / quiero decir, se olvide, como en Sófocles / se reprehende, no acordarse Edipo / del haber muerto por su mano a Layo” (vv. 289-293). El cual denota más una lectura –errada– de la *Poética* de Aristóteles, filtrada a través de Robortello, que de la tragedia en sí. Por el contrario, estaba al tanto, como del resto de sus piezas, del *Edipo* de Séneca. Además, el mito del rey tebano, en sus puntos más significativos, había sido codificado o resumido en repertorios de mitología que Lope manejaba con cierta frecuencia, como el *De Genealogiis Deorum Gentilium* de Giovanni Boccaccio, que había sido traducido al castellano, en el siglo xv, por Martín de Ávila a petición del Marqués de Santillana; se había difundido, como dijimos arriba, en leyendas medievales de dominio público, como las vidas de Judas Iscariote y del papa Gregorio; y contaba con numerosas refundiciones y reelaboraciones, en no pocas ocasiones desvirtuadas, cristianizadas o moralizadas, como la *Farça llamada Palania* (1564) de Joan de Timoneda, que constituye un referente intertextual de *El hijo de los leones*.

Lope, por un segundo, nos deja respirar la atmósfera de los mercaderes que invierten su capital en arriesgadas empresas marinas; nos permite percibir el poso de amarga desesperación que comporta la pérdida de toda la fortuna (“quitarme tengo la vida”) en un mundo que tiene deposita-

do en el oro el fundamento de su quietud; en el parlamento inicial entre el viejo comerciante Tebandro y el caballero cortesano Perseo que se desarrolla en la playa de Alejandría, nos sumerge por un momento en un ambiente similar al de la Venecia de *The Merchant of Venice* de Shakespeare o, más certeramente, al de la Sevilla de la novela interpolada de Bonifacio y Dorotea, que Mateo Alemán inserta en la *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (II, 9). Tebandro, como micer Jacobo, no solo ha contemplado ante sus ojos el hundimiento, en el puerto, a causa de una tormenta, de un barco con su hacienda, sino, con ella, la imposibilidad de dotar dignamente a Fenisa, como aquel a Dorotea, pues pobre “no ha de hallar / un marido igual a su honor. / Ya no es dote la virtud” (Lope, *El hijo de los leones*, p. 218b). Se trata, ciertamente, de un comienzo burgués asaz insólito en su dramaturgia, que dura nomás que lo que tarda Perseo en ofrecerse como hijo y esposo.

Una proposición que Fenisa no está en condiciones de poder aceptar, pues guarda, como doña Clara de Benavides, con quien tantas afinidades ostenta, un secreto que se lo impide. A renglón seguido de la presentación por Faquín, el gracioso del drama, del monstruoso salvaje que habita la selva próxima a la aldea que se opone a la corte alejandrina, el cual en el fondo no es más que un hombre a quien “en las montañas / le obedecen los leones” (p. 219a), Fenisa le revela a su amiga Clavela los motivos por los que se ve obligada a rechazar la mano del noble cortesano. Siendo una niña de apenas doce años, en la misma marina en que ahora se hallan, se topó con Lisardo, sucesor del rey de Alejandría, quien, prendado de sus encantos adolescentes, la acorraló, “con las olas de amor de sus brazos” (p. 219b), contras las olas del mar. Fenisa, que sintió por vez primera el frenesí incontenible de la pasión (“llegamos a los brazos, cuyo juego / tan cerca de las llamas era fuego” [p. 219c]), logró desasirse y escapar. Pero el príncipe no cesó en su empeño, hasta que una noche, habiendo sobornado al servicio –la crítica al oro es constante en la pieza– y aprovechando que su padre no estaba, la forzó, desmayada, en su cama. Nos la habemos, por consiguiente, con el típico déspota lujurioso que Oleza (2005) ha examinado en distintas piezas de Lope como *El marqués de Mantua*, *La locura por la honra*, *El lacayo fingido*, *La niña de plata*, *La Condesa Matilde*, *Peribáñez y el comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* o *El mejor*

alcalde el rey, a las que se puede agregar *El castigo sin venganza* por la figura del duque de Ferrara. Pero también con uno de los elementos compositivos cardinales del mito de Edipo, señalado por Vladimir Propp (1982:103): “el padre es presa de una acción pecaminosa” por la que engendra al hijo. En efecto, según cuenta Yocasta en el prólogo de las *Fenicias* de Eurípides, Layo, que ya había sido prevenido por el oráculo de Delfos de que no engendrara, “dándose al placer y cayendo en la embriaguez [de amor], dejó en mí la simiente de un hijo” (p. 28).⁸ Ello no obstante, en su primera aparición en escena, Lisardo, a la vez que como un donjuán, refulge como un valiente militar que viene victorioso de Atenas. Esta doble caracterización, un animoso gallardo, por un lado, y un pisaverde sin escrúpulos, por el otro, será el origen tanto de la admiración que suscitará en Leonido como de su posterior reprobación e inquina. Fenisa, de resultas de la agresión, queda encinta y da a luz a un niño, al que, en cuanto prueba de su deshonra, abandona a su suerte en el monte: “yo propia le llevé, Clavela, a un monte, / y al pie de un roble le dejé a las fieras, / cuando rayaba el alba en el horizonte, / dorando las celestes vidrieras” (p. 219c). El paralelo con el mito de Edipo es, de nuevo, sorprendente: tres días después de nacer y luego de perforarle los tobillos, fue asimismo desamparado en una montaña inaccesible al albur de las alimañas. Fenisa concluye el relato de su historia recalcando que, estando deshonorada, “es atrevida ignorancia / querer segundo marido”, el cual siempre podría descubrir su infamia –como acaece en el drama de Rojas Zorrilla, *Cada cual lo que le toca*–; y, respecto del primero, lo más sensato, teniendo en mente el abismo social que impera entre ellos, así como que Lisardo está casado con la maltrecha Florisea, es pedir “su remedio al cielo” (p. 220b). La trama de *El hijo de los leones* está, ciertamente, regida por la divina providencia, que desempeña un papel crucial; lo que no contradice, antes bien conviene plenamente con la leyenda de Edipo, cuyos hijos maneja a su antojo el dios Apolo a través de sus designios y enigmáticos oráculos.

8. Sobre el papel desempeñado por Layo, véase Guidorizzi (2008:33-46), quien afirma que “Layo entra pues en la historia de Edipo no solamente como punto de partida de la narración, sino también como modelo cultural y psicológico de una paternidad violenta y patológica” (p. 45).

Leonido no solo comparte con Edipo ser el fruto de una acción indebida de sus progenitores y ser abandonado en el monte; también la salvación milagrosa, la educación recibida, el parricidio y el incesto, la agnición por medio de señales de identificación, el destino real. Vladimir Propp (1982: 106-110)⁹ ha esgrimido que, en la tradición folclórica del mito de Edipo, el alejamiento familiar del niño, bajo el signo de la muerte, lo es en realidad hacia una muerte presunta, que no es sino un rito de iniciación que comporta su educación. Es así como se explican, por ejemplo, las señales que los padres imprimen o dejan a sus hijos al desahuciarlos; señales que pueden ser marcas, como una cicatriz, tal los tobillos perforados de Edipo, de los que deriva su nombre (“*Oidípous* significa «pies hinchados»” [García Gual, 2012: 100]) y, después, su anagnórisis, u objetos, como un anillo, un broche, una imagen sagrada o “unos rebocinos” de seda y oro como los de Leonido, por los que será reconocido por Fenisa y, finalmente, rehabilitado. Según Propp (1982: 110-124), la educación del niño abandonado y salvado presenta diversas posibilidades, que dependen principalmente del medio en que ha sido dejado (agua o tierra), pero que normalmente se estructura en varias fases. En el caso del hijo del monte y el bosque, una “fiera alimenta y educa al niño”, en primera instancia; no lo devora, sino que lo cría y le dota de los caracteres del jefe. Después, lo recogen unos pastores o los moradores de la abrupta región, que prosiguen su educación, cuyo motivo fue creado “para formar el futuro rey” y para llevarlo, subsiguientemente, a lo corte, donde será objeto de una enseñanza regia. Es preciso tener diáfano que tanto las tragedias griegas sobre los Labdácidas como *El hijo de los leones* no son relatos folclóricos sino literarios, de modo que los componentes fundamentales pueden variar o diversificarse, están en relación orgánica entre sí y con la trama y responden a una voluntad artística e ideológica de sentido concreta e individual. En el mito de Edipo únicamente se registra su recogida por los pastores y su entrega a una pareja real, los reyes de Corinto, que lo instruyen y preparan para el desempeño de su futuro regio. En el caso de Leonido, se desarrollan las tres fases formativas: la animal, que lleva a cabo la leona que lo salva y

9. Véase también Guidorizzi (2008:73-91).

amamanta y que le transmite la dualidad humano-salvaje en que se basa su excepcionalidad, su diferencia con respecto a los demás –si bien Lisardo, su padre, exhibe la misma duplicidad–; la pastoril, que corre a cargo del eremita Fileno, que lo cristianiza y civiliza al bautizarlo y proporcionarle una esmerada educación en letras divinas y humanas (se puede decir que) ajustada a los parámetros de los *studia humanitatis*; y la cortesana, que recae en Tebandro/Lucindo, su abuelo materno, por designación principesca, quien le suministra la instrucción que lo faculta para, algún día, suceder a su padre en el reino de Alejandría.¹⁰ Lope, empero, se aparta de la tradición, por lo que a la educación del expósito se refiere, en que su crisis más importante (en el sentido etimológico de cambio profundo) se la procura –harto platónicamente– la belleza y el amor al contemplar a Fenisa desmayada, y en que su pedagogía palaciega se complementa en la praxis con la confrontación con Lisardo, cuyo comportamiento –los desórdenes morales y abusos de poder que está dispuesto a poner en práctica para gozar a Fenisa/Laura– le brinda una formación *ex contrario*. Asimismo, en que la educación integral de Leonido no precede al parricidio y el incesto, como sucede tanto en la leyenda de Edipo como en la tradición folclórica, sino durante su proceso, puesto que forman parte de ella; los cuales, además, se suceden inversamente: primero el incesto y después el parricidio.

En realidad, y ahí es donde reside su mayor transgresión, es que ninguno de los dos crímenes llega a cometerse. Lope concierta los motivos de la reparación de Fenisa y de la identidad oculta de Leonido, que articulan la trama, en torno a dos acontecimientos, detonantes de la acción dramática, la pérdida de la riqueza de Tebandro, que lo empobrece y rebaja socialmente, y la noticia que brinda Faquín del monstruo humano que habita la montaña en que se sitúa la aldea. El primero, tras la propuesta de Perseo y la denegación que Fenisa da a su padre, justificada siempre al socaire de la divina providencia, trae consigo que Tebandro decida que muden

aA

10. La educación de la leona y Feniso las refiere este en la alocución en que le desgrana a Leonido, antes de morir, los pormenores de su caso (según la división en escenas operada por Hartzenbusch, en la 9 del acto II, pp. 221b-222a); sabemos por Faquín que Feniso le procuró libros de autores clásicos: “este es Píndaro, este Homero, / Aristóteles es este, / y este Platón” (p. 231b). La de Tebandro/Lucindo acaece a lo largo del acto III.

su residencia a la aldea, con las personalidades trocadas en Lucindo y Laura, donde podrán pasar “los dos triste y pobre vida” (p. 223c) y donde ella habrá de toparse con Lisardo y Leonido. El segundo, que al ser contado al rey en presencia de Lisardo, enciende el denuedo del príncipe, al punto de decidir ir a capturar al selvático, en cuya cacería se producirá su (re)encuentro con Fenisa/Laura, de la que se preñará *ipso facto*, sin recordar que es la niña a la que ultrajó años atrás, y con su hijo.

En una incursión de Leonido en la aldea acaece el encuentro con su madre. Todos huyen, salvo ella, que se desmaya. Al verla, Leonido, deslumbrado por la perfección de su belleza natural, se enamora: “confieso que me enamoro / hermosa mujer de ti”; pero respeta su integridad: “no me llevo a ti / por no perderte decoro”. Como sucede con las parejas de Bermudo y Clara y de Sancho y Sol, en *Los Benavides*, el contraste entre la intemperancia de Lisardo y la contención Leonido es no menos manifiesto que nítido; la moderación erótica de los hermanos amantes corre parejas con la del hijo para con su madre, pese a su condición de salvaje. Pero es que Leonido contempla en ella, en tanto en cuanto encarnación del tópico cortés de la mujer como obra maestra de la creación y del amor neoplatónico entendido como forma de conocimiento que eleva al amante a las esencias puras, la grandeza de Dios:

Cuando entre aquesta aspereza
Fileno no me enseñara
quién era Dios, sospechara
que tenía gran poder,
y era Dios quien supo hacer,
mujer, tu divina cara.
En uno y otro elemento
su grandeza se figura;
pero más de la hermosura
se tiene conocimiento.

Y, como la más excelsa creatura de Dios, la reverencia:

Si como a Dios no te adoro,
es porque sé que es efeto
divino de su perfeto
pincel la hermosura tuya,
y así como a imagen suya
te reverencio y respeto.
[...]

Luego sola tú, mujer,
cifras de Dios el poder,
y de la tierra el tesoro (p. 226a).

En un soliloquio posterior, Leonido constata el súbito cambio que se ha operado en su interioridad como consecuencia de la observación de la belleza y del relámpago del amor. Su caso es parejo al del rudo Cimone, el protagonista de la *novella* V, 1 del *Decamerón* de Boccaccio, así como al de Finea, en *La dama boba*; solo que su viraje no es del estulto al sabio, sino del salvaje al humano. Así lo expone, en apelación a las montañas de su hábitat:

Ya no soy aquel que vistes;
otro vengo del que fui;
que ya no hay señal en mí
del alma que me pusistes.
Los consejos de Fileno
y los libros que me dio,
cuando en vosotras murió
de años y virtudes lleno,
puesto que no los condeno,
no han movido a tal blandura
mi condición fiera y dura,
imposible de mover,
como de aquella mujer
la soberana hermosura.
[...]
¡Notable cosa es amor!
Muchas he visto o leído
del gran poder que ha tenido;
mas esta agora es mayor,
porque mover mi rigor
a lágrimas y blandura,
le ha dado la embestidura
del mayor rey de los reyes,
pues yo, no sujeto a leyes,
o estoy a tanta hermosura (p. 227b).

Su flamante condición le moverá a dejar el bosque por la corte, con la pretensión de refinarse y medrar socialmente, para poder estar en condiciones de pretender la mano de Fenisa/Laura.

El amor de Leonido es tan genuino como, por el desconocimiento del parentesco que les une, loable su aspiración.

Pero ni es recíproco ni tiene la más mínima posibilidad de arribar a la meta del matrimonio cristiano. Es discreto señalar que, como sucede en el mito de Edipo y, en general, en todos los casos de incesto materno-filial, entre Fenisa/Laura y Leonido hay una significativa diferencia de edad, que Lope ha atenuado lo máximo posible: doce años, que son los que tenía cuando fue violada por Lisardo y dio a luz a Leonido. En el presente de la acción, conforme a la indicación de Fileno de las “veinte veces” que “descendió la primavera” (p. 221c) desde que la leona le trajo el niño envuelto en los rebocinos, Fenisa/Laura ha treintaidós años; una edad que, sin ser excesiva, es elevada para los parámetros de la época tanto como para el papel de dama principal de la *Comedia nueva*. Quizá por ello, la atracción que siente por el selvático galán cortés no es un ineluctable deseo, semejante a las olas pasionales que fueron los fuertes brazos de Lisardo otrora en la marina alejandrina, al que, por otra parte, considera como su legítimo y único esposo posible según ha puesto de manifiesto el rechazo a Perseo; el suyo, sin que lo discierna aún, es un amor de madre incitado por la fuerza de la sangre. Cuando de nuevo en Alejandría le informa a Clavela acerca de los sucesos de la aldea y del perseguiimiento del que es objeto desde entonces por Lisardo, cuya doliente esposa acaba de fallecer dejando expedito el camino a una nueva boda, le revela la afición que le ha cogido al “mancebo gallardo” del monte, pues “su talle y su entendimiento” no obliga a menos. Sin embargo, ante el “pienso que rendida estás” de su amiga, Fenisa responde: “Sí estoy, pero no he tenido / más que un pensamiento honesto, / que noblemente me ha puesto / la voluntad de Leonido”. Más adelante, a continuación de una conversación con Leonido en que él le declara la intención que albergaba de, “luego que el rey me pusiese / en el estado que él dice / por lo mucho que me quiere, / casarme contigo” (p. 231a), ella, a solas, reitera sus sentimientos: “¿Es amor?... Mas no es amor; / que el que le tengo no excede / de aquella honesta virtud / del que otro amor agradece” (p. 229a). Por último, al desbaratar la huida de Leonido a la montaña por negarse a ser el celestino de los deseos concupiscentes de Lisardo para con Fenisa/Laura y descubrir, entre sus pertenencias, el rebocino con oro, el mismo con que “envolví a mi hijo / cuando a las fieras silvestres / le eché al monte”, cae en la cuenta del tipo de amor

que por él siente: “No en balde me ama Leonido, / aunque la causa no entiende, / ni yo le amaba sin causa” (p. 231c). En un estupendo detalle psicológico caro a Lope, Fenisa/Laura le explica a Leonido con la mirada que el suyo no es *éros* sino *philia*: “¿Qué me miras atenta”, le dice él a ella, “No parece / que me has visto jamás” (p. 231c). Pero él no comprende, y no lo hará hasta el final.

Al igual que el vislumbre de la divinidad en la belleza del cuerpo femenino se interpone entre Leonido y Fenisa/Laura en la perpetración del incesto, un misteriosa fuerza todopoderosa paraliza tanto a Lisardo como a Leonido en el encuentro en que habría de consumarse el parricidio. Ese instinto asesino que impregna el fatal encontronazo de Layo y Edipo en la encrucijada y que los incita al uso irracional de la violencia, Lope lo subvierte, en el de Lisardo y Leonido en mitad de la áspera montaña, en un aura de admiración mutua, concordia y camaradería. El príncipe, venablo en mano, otea al salvaje sesteando: “¿Si es este el monstruo? ¿Qué aguardo, / que no le quito la vida? / Muera... Pero tente mano”. Al despertar Leonido por la intempestiva llegada de un león, su hermano, en ayuda suya, lo detiene: “Estate quedado, león; / que el valor que estoy mirando / en este hombre me aficiona. / ¡Qué valiente! ¡Qué gallardo / con el venablo le espera! / Déjale estar. Vete hermano” (p. 227c). Ambos hombres, el maduro y el joven, dialogan; Lisardo, entonces, asegura a Leonido que estaría a la sazón muerto “a no detener mis manos / [...] una fuerza invencible / que detuvo mis brazos”. “A mí me obligó la misma”, confirma, en respuesta, Leonido, “a detener por milagro / la furia de aquel león, / que no te hiciera pedazos” (p. 228a). Tiempo después, a causa de la lubricidad incorregible de Lisardo, a sus desórdenes sexuales, que está dispuesto a atropellar de nuevo a Fenisa con tal de poseerla (cfr. III, 6, pp. 229c-230b), padre e hijo se enfrentan en la corte, hasta el extremo de sacar la espada delante de él Leonido, y de espetarle que, por su depravado proceder, “tú eres el monstruo, yo el rey” (p. 232c). Pero no solo no van a más, sino que Lisardo detiene de nuevo la orden del rey de que lo maten, por lo menos de que “no sea en mis ojos” (p. 232c). La animosidad en palacio de padre e hijo, ignorantes de su ligazón consanguínea, se debe tanto a su rivalidad amorosa, desde que Lisardo, que desconoce el sentimiento que atesora Leonido por Fenisa/Laura, le descu-

bre sus propósitos eróticos y le solicita que sea su mediador, como al tipo de amor que representa cada uno, ferino el de Lisardo, ideal el de Leonido.¹¹ La ironía de Lope es magistral, pues solo el primero, el amor bajo de Lisardo, amparado en el abuso de su autoridad, es el que puede llegar a buen término; el segundo, el amor puro de Leonido, basado en el respeto y encaminado al matrimonio, es, en cambio, incestuoso.

Al final, todo convergerá en la reparación de la honra de Fenisa y en el reconocimiento y la recuperación del verdadero estado de Leonido con la celebración de dobles bodas, la de Lisardo con Fenisa y la de Leonido con la princesa de Tebas, en principio destinada para el príncipe. De modo que Lope realiza, sobre su base estructural, una contrafacción del mito de Edipo en *El hijo de los leones*, una flagrante ruptura de la norma, en la que la divina providencia obstaculiza la consumación de los delitos del parricidio y el incesto y dirige a feliz resolución el grave conflicto, ocasionado por la arrebatadora lubricidad de un déspota, de una violación y del abandono de un recién nacido en mitad de una serranía para sustento de las fieras alimañas.

aA

81

La madrastra enamorada del alnado: la consumación del mito de Fedra

El primero de agosto de 1631, según reza la rúbrica del manuscrito autógrafo que custodia la Colección Ticknor de la Biblioteca Pública de Boston, Lope, en mitad de su última etapa de escritor para los corrales de comedias (1627-1635), culmina *El castigo sin venganza*, una tragedia, aunque al modo del *Arte nuevo*, muy próxima al canon clásico, que publicaría suelta, un año antes de su muerte, en el otoño de 1634, en Barcelona, en la imprenta de Juan Lacavallería, con una dedicatoria a su mecenas, el duque de Sessa, y un prólogo al “señor lector”, y, póstumamente, despojada de los paratextos, en la *Parte XXI* de sus comedias, que vería la luz, bajo la supervisión de José Ortiz de Villena, a finales de 1635, en Madrid, por la viuda de Alonso Martín, a costa de Diego Logroño.

11. Es discreto apuntar que la rivalidad amorosa de padre e hijo por la misma mujer será desarrolla por Racine, de forma tenue, en *La Thébaïde*, en que Créon disputa a su hijo Hémon el amor a Antigone, y en *Mithriade*, en que Mithriade y Xipharès contienen por Monime. Huelga decir que tal constituye el núcleo de *El castigo sin venganza*.

El *sujeto* que imita la acción dramática de *El castigo sin venganza* lo constituye el incesto, descrito, con una profundidad, sutilidad, conmiseración y comprensión del alma humana como nunca antes se había hecho, en todas las fases del proceso –enamoramiento, maduración, declaración, perpetración y fatales consecuencias–, a propósito del motivo de clásico abolengo de la madrastra enamorada del hijastro. La fábula, como corresponde a una pieza que se proclama trágica, se fundamenta en acontecimientos históricos, que tuvieron lugar en la corte de Ferrara, Italia, durante el siglo xv, y que fueron protagonizados por el marqués Nicolò III d'Este, su segunda mujer, la bella Laura Malatesta, conocida como la *Parisina*, y el mayor de sus hijos bastardos, Ugo d'Este, concebido con su amante Stella de' Tolomei. El marqués, que era de naturaleza díscola y licenciosa –al parecer tuvo más de ochocientas amantes– y no se conformó con los encantos juveniles de su nueva esposa, tras una denuncia, sorprendió, mediante un complejo sistema de espejos, en adúltera e incestuosa cohabitación a su mujer y su hijo, a los que arrestó y mandó decapitar en ejecución pública el 21 de mayo de 1425. Después, ordenó, hipócritamente, como el Duke en la Viena de *Measure, for Measure* de Shakespeare, arrestar a todos los adúlteros.

Lo más probable, no obstante, es que Lope no alcanzara a tener un conocimiento directo de estos hechos, más allá de posibles ecos y habladurías que mantenían vivo su recuerdo. Su fuente principal la constituyó la I, 44 de las *Novelle* de Matteo Bandello (1485-1561), cuyas tres primeras partes se habían publicado, bajo control del autor, en 1554, en Lucca, por Vincenzo Busdrago –la cuarta parte, póstuma, apareció en 1573, en Lyon, por Alessandro Marsilli en la imprenta de Pierre Roussin–.¹² El arte de novelar del dominico lombardo se caracteriza por su acusada inclinación a la *storia* –por la fabulación de leyendas históricas y sucesos reales–, al punto

aA

12. Sobre la relación de Lope con Bandello, remitimos a nuestro estudio Muñoz Sánchez (2013) y a la bibliografía allí citada. En este mismo trabajo (pp. 123-126) llevamos a cabo una comparación entre la *novella* I, 44 de las *Novelle* de Bandello, la versión francesa de Belleforest a través de la traducción castellana y *El castigo sin venganza*. Hoy día están en proceso de publicación dos importantes estudios sobre Lope y Bandello, uno general (Carrascón: 2016) y otro sobre los dos autores a propósito de *El castigo sin venganza* (Couderc: en prensa). Agradecemos al profesor C. Couderc que nos haya permitido consultar su trabajo antes de su publicación en un número monográfico de la Revista *Crítica*.

de que todos sus relatos están puestos en bocas de personajes históricos, narrados cual si fueran verídicos incluso cuando son plenamente ficticios, y precedidos por epístolas dedicatorias enderezadas a personalidades coetáneas en las que se subraya la ocasión y el lugar en que supuestamente acaeció la recitación del relato. La *novella* I, 44, dedicada a Baldassare Castiglione, el celeberrimo autor del tratado de etiqueta *Il libro del Cortegiano* (1528), y narrada por Bianca da Este, nieta del marqués Nicolò III, en una *serata* milanesa, reelabora tales acontecimientos. Bandello no perdió la ocasión que le conferían los hechos de concernir su texto con el mito de Fedra, al que se alude explícitamente, en línea con la tradición que deriva del *Hipólito velado* de Eurípides que pudo leer a través de Apuleyo o Heliodoro, en la que la esposa de Teseo declaraba su pasión, con no menos audacia que desvergüenza, a su alnado, el perfecto Hipólito, y a quien, ante su negativa, terminaba por acusar falazmente. Ahí, en la caracterización de la “marchesana bellissima e vaga e cosí baldanzosa e lasciva”, reside una de sus mayores desviaciones de la historia; la otra, igual de relevante, en la consideración de Ugo, conde de Rovigo, no como hijo bastardo del marqués, sino legítimo, habido en su primer matrimonio con Gigliuola de Carrara. Lope, por supuesto, leyó a Bandello en italiano, esta y otras muchas –si no todas– de las doscientas catorce *Novelle* que suman las cuatro partes, de las que extrajo un importante número de argumentos –aun pendiente de ser fijado con exactitud, aunque se han señalado diecisiete– que moldear dramáticamente; y lo hizo, por lo menos, desde 1590, fecha de *El perseguido*, hasta los últimos años de su vida, en que compuso *El guante de doña Blanca* (1630-1635), *El castigo sin venganza* (1631) y *¡Si no vieran las mujeres!* (1631-1632).

Las *Novelle* de Bandello lograron, sin embargo, su mayor difusión europea de forma indirecta, por medio de las traducciones francesas que François de Belleforest hizo de septentaitrés, repartidas en siete partes –si bien no todas contienen relatos de Bandello–, que publicó entre 1559 y 1583. Sus traslados, lejos de ser *ad verbum*, son libres adaptaciones muy remozadas, censuradas ética y estéticamente y ampliadas con adiciones narrativas en la conducción de la trama, nuevos personajes y abundantes digresiones morales. Una selección de catorce relatos de la primera parte, que fue la que agrupó las seis *Histoires tragiques* de Pierre Boaistuau y las doce

de *Continuation des Histoires tragiques* de Belleforest, ambas aparecidas en 1559, bajo el rótulo *XVIII Histoires tragiques extraites des oeuvres Italiennes de Bandel* (Lyon, 1561), fue vertida al castellano por Vicente Millis, con el título *Historias trágicas ejemplares, sacadas del Bandello Veronés. Nuevamente traducidas de las que en lengua francesa adornaron Pierres Boaistuau y Francisco de Belleforest*, y publicada bajo el patrocinio del librero Juan de Millis, con los tipos de Pedro Lasso, en Salamanca, en 1589. Tuvo dos ediciones más, una reimpresión de la primera, publicada en Madrid, en 1596, por Pedro Madrigal a costa de Claudio Curlet, y otra legal, en Valladolid, en 1603, en el taller de Lorenzo de Ayala, para Julián Martínez. Lope manejó la traducción castellana para cuatro de sus comedias derivadas de novelas de Bandello, a saber: *Castelvines y Monteses*, *La quinta de Florencia*, *El desdén vengado* y *El castigo sin venganza*. De hecho, la fábula de *El castigo sin venganza* sigue más de cerca la traducción castellana indirecta (historia undécima) que la italiana original, que Lope aprovechó para pequeños pormenores de la trama.¹³ Salvo pequeñas excepciones, la versión castellana es sumamente fiel a la francesa. En ella, Belleforest insiste en la comparación de la historia con la leyenda de Fedra,¹⁴ pergeña, al abrigo de la nodriza de la *Phaedra* de Séneca, represora en primera instancia del amor antinatural de su señora, el personaje de la dama de compañía de la marquesa, a la que presenta, siempre siguiendo al hispanorromano, como una malmaridada, que se lamenta del abandono del lecho marital de su marido tanto como de sus constantes devaneos sexuales, lo que en parte justifica y en parte la empuja a poner los ojos en su hijastro. Es Belleforest, más que Bandello, quien hace de su versión una auténtica *histoire tragique* a propósito del incesto, como recalca en el

13. Las ediciones de *El castigo sin venganza* de Carreño (2010: apéndice 4, pp. 285-312) y de Pedraza Jiménez (1999:209-248) incluyen la novela de Bandello en la traducción española indirecta de la versión francesa de Belleforest. Citamos por la de Carreño.

14. “Y fue así que, como queda dicho, tenía el marqués un hijo del primer matrimonio, gentil mozo, que al tiempo que la marquesa su madrastra cayó en esta locura, podría estar en edad de veinte años poco más o menos, y de este se enamoró esta segunda Fedra, aunque no fue él quien imitó la virtud de Hipólito el amazonio, en cuanto toca a resistir este amor tan loco y incestuoso [...]. Y aun digo que me parece que si la hija de Minos [Fedra] fuera tan hermosa y agraciada y usó de tales tocamientos y dulzuras como las de esta dama, no puedo creer que su Hipólito fuera tan frío o porfiado que no hubiera dejado las redes y perros y cazas de Diana para hacer lo que ella le pedía con tanta instancia [...]. La nueva Fedra...” (Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, apéndice 4, pp. 294-299).

prólogo que, de su cosecha, ubica en precedencia al cuerpo del texto (pp. 285-287); así, pone “los amores incestuosos” que van “contra todo derecho divino y humano” en relación con la tradición bíblica de los hijos del rey David, Amón y Absalón, y con la leyenda oriental, de transmisión griega, de la reina asiria Semíramis.

Una década después de haber realizado una rectificación de la leyenda de Edipo, Lope, sobre la base argumental de la novela de fundamento histórico y resonancias bíblico-míticas de Bandello y Belleforest, decide, pues, embarcarse en el proyecto de una reescritura de la leyenda de Fedra. La idea no era nueva; antes bien, llevaba décadas acariciando la posibilidad de hacerlo. Pero solo ahora, con sesentainueve años, tras casi medio siglo de dedicación a la escritura dramática y el teatro profesional, encontró el estímulo personal y el contexto cultural propicio para enfrascarse en su hechura.¹⁵

Su primera aproximación,¹⁶ aun de forma solapada, la llevó a cabo en la intriga principal del drama palatino de inspiración bandelliana *El perseguido* que, como hemos dicho, fue compuesto en 1590 y publicado en la *Parte I*, en 1604; intriga que se erige sobre el tema del amor de una dama noble déspota por un vasallo. La esposa del duque Arnaldo, Casandra, enamorada hasta el tuétano de Carlos, camarero y privado de su marido, le declara abiertamente su pretensión de hacerlo su amante; a lo que él se niega por no deshonorar a su señor y por llevar seis años casado en secreto con Leonora, hermana del duque. Casandra, al verse rechazada, lo somete a una malévola persecución, en la que no falta la falsa denuncia, con el objetivo de destruirlo. Sin embargo, todo se resuelve maquinalmente con el castigo del comportamiento viciado y el premio de la virtud: ella, tras destaparse su obstinada importunación, es repudiada por Arnaldo, mientras que él, que descubre su verdadera identidad, acaba emparentado con el duque, como sobrino y, al casarse públicamente con Leonora, como cuñado. Como se puede

15. Sobre el contexto vital y literario en que fue compuesto *El castigo sin venganza*, véase, desde diversos ángulos de aproximación, Blanco (1998 y 2012), Carreño (2010: 17-32), D’Artois (2012), Dixon (2013: 257-281), Ferrer Valls (2013), García-Reidy (2013a: 284-299 y 2013b), Oleza (2004), Profeti (1997), Rozas (1990: 73-133 y 165-190) e Ynduráin (2006).

16. Los párrafos que siguen desarrollan lo que comentamos en Muñoz Sánchez (2015: 65-67).

colegir, la relación con el mito de Fedra, según el *Hipólito vedado* de Eurípides, estriba tanto en la pasión adúltera de Casandra por el ahijado de su marido como en la acusación mentirosa contra él al verse desdeñada. Pero hay más: Lope sondeó el incesto. Hasta en ocho ocasiones se menciona en el texto, ora por Carlos, ora por el duque Arnaldo, la suerte de relación paterno-filial que los liga. Así, al revelar a Casandra su amor, Carlos le expresa la fidelidad y lealtad que le debe a Arnaldo porque le ha criado: “Un gusano pequeñuelo / cual me veis, a quien el Duque ha dado / el ser que tiene” (Lope, *El perseguido*, vv. 804-806). Durante el ataque de cólera que embarga a la duquesa, al levantar falso testimonio a Carlos, pregunta el duque: “Mas dime, ¿de qué suerte me ha ofendido / un hombre que en amor a un hijo igualo? / ¿Por ventura matarme ha pretendido / Carlos, aquel rapaz a quien he dado / el ser que tiene?” (vv. 935-936); sólo un poco más adelante: “Siendo como su padre yo y su amparo” (v. 999). En la primera entrevista con Carlos, le dice el duque: “¿Aquesto merecía / haberte yo criado desde niño / y el mucho bien que sabes que te he hecho...?” (vv. 1036-1041). Luego de quejarse amargamente hasta en dos ocasiones por los imperativos del honor ante la insistencia de Casandra en las acusaciones, duda sin embargo de que así sea amparado en la crianza de Carlos y en su talante: “Mas, ¿por qué puedo creer / que pretenda mi mujer / un hombre que yo he criado / y el ser que tiene le he dado / sino es que ha perdido el ser?” (vv. 1365-1369). Ya con Carlos y resuelto el segundo percance, le dice este: “De suerte, señor, me obligas / que más que tu hijo soy” (vv. 1468-1469). Una contestación muy similar a la que le da cuando le acompaña a su encuentro nocturno con Leonora: “Señor, tú eres mi padre verdadero” (v. 2300). Ya en el desenlace, el duque Arnaldo le recrimina al conde Ludovico que haya intentado asesinar a Carlos: “¿A Carlos, / mi camarero, un hombre que he criado / en lugar de mi hijo desde niño?” (vv. 3378-3380). Es importante subrayar que esta insistencia no proviene de la *novella* IV, 5 de Bandello, sino que es de la cosecha de Lope, por lo que el sondeo del tabú del incesto es deliberado. Además, el nombre de la madrastra, Casandra, es el mismo en *El perseguido* y en *El castigo sin venganza*.

Así como, en *El secretario de sí mismo*, una comedia palatina de ambientación italiana escrita seguramente en 1604-1606

y publicada, en 1615, en la *Parte VI*. Casandra, en efecto, es el nombre de la madrastra de Feduardo. En *El perseguido* no se patentiza si el enardecimiento de la duquesa por Carlos tiene su origen en algún tipo de desavenencia conyugal o, simplemente, en su talante impúdico y demencial. En *El secretario de sí mismo* el resorte que mueve a Casandra a cortejar sin ambages a su hijastro obedece, en cambio, a la diferencia de años que reina entre ella y Uberto, su marido. No en vano, su matrimonio recrea el tópico del viejo y la niña según la tradición de la novelística italiana estipulada por el *Decamerón* de Boccaccio, en la que al anciano esposo se le caracteriza de sólito necia y ridículamente, y verifica la prevención con que Suero intenta disuadir a don Vela de sus pretensiones para con doña Elvira/Pascuala, en *Las almenas de Toro*: “es labrar sepultura / cuando por vana hermosura / se casa un viejo” (vv. 2138-2140). En *El castigo sin venganza*, el casamiento del duque y Casandra, habido no por amor sino por razones políticas, es asimismo desigual en la edad, aunque sus discrepancias maritales se deben al desprecio, falta de tacto y humillación con que el duque trata a su esposa, con la que únicamente comparte el lecho la noche de bodas y a la que abandona para proseguir su vida libertina y desenfrenada, y ello a pesar de que el motivo de su boda no haya sido otro que el de engendrar un heredero legítimo. Como ocurre en *El perseguido*, en *El secretario de sí mismo* Lope dramatiza el momento en que la madrastra comunica sus anhelos eróticos a su entenado (Lope, *El secretario de sí mismo*, pp. 11-15); solo que, conforme al cariz cómico de la pieza –en este sentido constituye su contracasos– y a la relación de convivencia familiar que hay entre ellos, se extiende en los pormenores, en el tira y afloja entre las justificaciones de Casandra (“amo, ruego y soy mujer”; “yo casé moza con viejo”; “míreme en tí, y en mi vida / me vi tan propia”; “bien puede una madre hacer / a su hijo estos amores”, etc.) y las reconvenciones de Feduardo (“Es mi padre tu marido; / tú estás en lugar de mi madre; / ¿cómo quieres que mi padre / pueda ser de ti ofendido?”; “Casandra, a las santas leyes / los justos sentidos truecas”; “un desatinado amor / condición de hereje tiene”; “Casandra, mira que soy / tu hijo”; “si ofender a un amigo / es gran deslealtad, / a un padre, ¿habrá igual maldad, / ni más digna de castigo?”). La solución que adopta Feduardo para trasponer la tentación de un incesto vertical por afini-

dad de parentesco coincide con la Sancho, en *Los Benavides*: huir. Gonzalo, el criado español de Feduardo que encarna la figura del donaire en la comedia, explica el porqué –aunque se refiere al amor verdadero:

Es menester que alejes
el pensamiento de dar
en esa contemplación,
que hallada la perfección,
se sigue al momento amar:
al amor sigue el deseo,
y el deseo al imposible
es un infierno terrible (p. 44).

Como no podía ser de otro modo, Feduardo, que presume de tener un conocimiento cabal en letras humanas y que hace gala de una notable erudición clásica, compara su caso, como contrapunto simbólico, tanto con el mito bíblico de Absalón, que “hizo esa ofensa / a su padre” (p. 14), el rey David, de traicionarlo con alevosía al acostarse con sus concubinas, como con el clásico de Fedra:

¡Adiós, infame madrastra!
Que eres mujer y soy hombre;
y aunque tengo confianza
de mi virtud y nobleza,
temo tus lágrimas falsas.
Huir de amor es vencer.
No seas Fedra, Casandra,
yo Hipólito, el padre mío
Teseo y el mar tus ansias (p. 18).

aA

El secretario de sí mismo no solo se erige en un precedente intratextual de *El castigo sin venganza* por el tema del incesto adúltero entre una madrastra y su ahijado, sino también por la conflictiva relación de padre e hijo y la dimensión política que adquiere. Sucede que Feduardo no es en realidad vástago de Umberto, sino hijo bastardo de Federico, duque de Milán, quien se lo confió para su crianza cuando contrajo nupcias con su esposa. De modo que el amor incestuoso, a la inversa de lo que les ocurre a Sancho y Sol, de haber llegado a perpetrarse, más allá de su estimación, no habría sido tal. El caso es que el duque, por mor de la esterilidad de su matrimonio, ha decidido reconocer a su hijo y legitimarlo como su heredero sucesor. Durante el proceso, y ante la inminencia

de una contienda entre el duque de Milán y el duque de Mantua, Umberto, el padre putativo, que ha jugado sucio, en favor de sus intereses personales, con el duque Milán y con Feduardo, le impide a este que lo acompañe con el expediente de que permanezca en su casa como señor de ella, al cuidado de sus intereses y de su (supuesta) madrastra, Casandra. De nada le vale a Feduardo protestar retóricamente: “¿Entre qué bárbaros pasa / quedar los mozos en casa / y ir a la guerra los viejos?” (p. 82). Ambos aspectos son trascendentales, como se sabe, en el desarrollo dramático de *El castigo sin venganza*. La bastardía del conde Federico y su no legitimización pública por su padre, el duque de Ferrara, constituyen el desencadenante del conflicto trágico del drama. Así como que el duque le impida a su hijo participar en la guerra en que se ve envuelto el ejército pontificio, con la excusa de que se quede al cargo de su estado y de su casa, imposibilitándole de esta forma cobrar honra y prez a la vez que abocándole al incesto y a la deslealtad paterno-filial. Conviene recordar que Lope, aparte del caso expuesto en *El secretario de sí mismo* y en otras muchas comedias de su producción dramática –recuérdese que Sancho y Sol, en *Los Benavides*, y Leonido, en *El hijo de los leones*, son también hijos ilegítimos– pudo adoptar la condición de Federico del comentario final de Bianca da Este en la *novella* I, 44 de Bandello o, con más propiedad, de las tragedias de Eurípides y Séneca sobre la leyenda de Fedra, por cuanto las tensiones hereditarias entre el hijo natural y los de una nueva esposa estaban latentes en *Hipólito*, donde Teseo acusa a Hipólito de haber querido seducir a Fedra para, desposándose con ella, usurpar su trono de Tebas, y ostensiblemente manifiestas en *Phaedra*.

El último eslabón intratextual en el camino a *El castigo sin venganza* lo constituye la primera parte de *Don Juan de Castro*, drama historial profano muy anovelado, escrito entre 1604 y 1608 y publicado, en 1624, la *Parte XIX*, en tanto en cuanto la mujer del príncipe don Pedro de Alarcos confiesa a su hijastro don Juan el “amoroso fuego” que por él siente; un don Juan que, como Feduardo, decide poner tierra de por medio, aunque su actitud para con su madrastra sea harto dispar, poniendo así en funcionamiento el desarrollo de la trama. Además, el extraordinario parecido entre don Juan y su hermanastro, Rugero de Moncada, acerca el incesto por afinidad de parentesco a uno de cognación vertical de primer

grado (cfr. Lope de Vega, *Don Juan de Castro* I, pp. 587-600). Tanto por la ubicación del incesto justo en el comienzo de la pieza como por su función de lanzadera de la trama, *Don Juan de Castro* viene a coincidir con el del *Pericles* de Shakespeare.

Por otro lado, por lo que hace a la actuación final del duque, vigilante a la sazón de su honor, de castigar sin vengarse a los adúlteros incestuosos que lo han traicionado y deshonorado, hay que recordar el precedente de *La prudente venganza*, la tercera de las *Novelas a Marcia a Leonarda* que Lope publicó en el libro de contenido misceláneo *La Circe* (1624), en donde Marcelo, sin publicidad, en secreto, pone coto a las vidas de todos los implicados en el adulterio de su mujer, Laura, y su amante, Lisardo. Así había obrado tiempo atrás don Fernando, incluyendo aun los animales de la casa, en *Los Comendadores de Córdoba*, pero vindicando su hazaña al monarca católico, que sanciona su proceder, en tanto cumple la ley social, rehabilita su honra y pone las cosas en orden. El giro de *El castigo* es tan notable, que señala la evolución al mismo tiempo que la variación de un mismo tema, encarados desde perspectivas distintas y complementarias. Lo más llamativo de su caso es, empero, el irónico contraste entre la actuación final del duque y la inicial, en la que obra de espaldas al código del honor que habría de respetar un dirigente de su categoría.

Además de esta tradición externa e interna, así como de determinadas comedias trágicas contemporáneas de reparación tan discreta como individual de una ofensa de honor, como *El celoso prudente* y *La venganza de Tamar* de Tirso de Molina, *De un castigo tres venganzas*, *El médico de su honra*, *A secreto agravio, secreta venganza* y *El alcalde de Zalamea* de Calderón de la Barca o *De un castigo dos venganzas* de Pérez de Montalbán, Lope recurrió a numerosos mitos clásicos –Faetón, Ícaro, Júpiter y Ganimedes, Venus y Vulcano, Jasón, Elena, Sinón y el caballo de Troya, Diana y Endimión, Belerofonte y Pegaso, Tántalo, etc.– para reforzar metafóricamente mediante alusiones situaciones o lances concretos de la fábula o para insinuar, sugerir o manifestar aquello que, debido a su polémica naturaleza, es innombrable o no debe pronunciarse, de entre los que cabe citar el del amor incestuoso de feliz resolución de Antíoco por su joven y bella madrastra, Estratónice, que trae a colación Casandra, en el momento culminante de la

declaración, para incitar a Federico a que dé el paso y lo haga (Lope, *El castigo sin venganza*, vv. 1879-1904).

Se ha señalado también la posible influencia del mito de Edipo en la trama de *El castigo sin venganza*, en relación con el incesto materno-filial de Casandra y Federico y con el deseo del conde de reemplazar a su padre así en la cabeza del estado como en el lecho. Una influencia, a nuestro entender, insostenible por varios motivos que convergen en uno: la leyenda que la sustenta es la de Fedra,¹⁷ con su amor imposible entre una madrastra y su ahijado, con su retórica del secreto y el silencio en torno a aquello que no se puede pensar, menos decir y nunca hacer, con la melancolía que provocan los afanes de la conciencia, con su conflicto emocional entre la ley del honor y la ley del amor, con su agónico debate entre el sentimiento y la razón, con su encrucijada entre el respeto a las leyes sacrosantas del matrimonio y la libertad del amor, con su disyuntiva entre la convención y el tabú del incesto.

La mayor disparidad u originalidad de *El castigo sin venganza* estriba en la transgresión de la consumación, porque Casandra y Federico, desde su fatal encuentro en que él la saca a ella en brazos del río, están flechados de amor. Bien es verdad que su pasión necesita pasar por un proceso de maduración y convencimiento; pero es que no podía ser de otra manera habida cuenta la índole de su mutua atracción, la posición de cada uno en relación con el otro, con el duque y con la sociedad. Ellos, cierto, distan un abismo de ser antagónicos como la pasional Fedra, nieta del Sol, y el casto Hipólito, el hombre del bosque umbroso, en el mito clásico o de habitar en los extremos de la seducción como la aviesa marquesa y el apocado conde de Rovigo en el relato bandelliano y su refundición. Casandra, por su inteligencia, cultura, delicadeza, franqueza, extraversión, altivez de clase, consciencia, decisión y valentía, pertenece al elenco de grandes personajes femeninos que recorren el teatro de Lope, de forma singularmente notoria en su etapa final. Casandra, al no conformarse con el papel de esposa vilipendiada al que le aboca un matrimonio de conveniencia con un marido que no la tiene aprecio ni estima, al embarcarse por amor y por

17. Sobre la relación de *El castigo sin venganza* con el mito de Edipo, véase, por ejemplo, Alvar (1986: 24-30), Carreño (2010: 43-47) y Ricapito (1995). Por el contrario, véase Dixon y Torres (1994). E igualmente Muñoz Sánchez (2013: n. 15, pp. 123-124).

venganza en una pasión que desafía las convenciones morales y sociales y la prohibición del incesto, es una infractora de la ley que paga por su rebeldía; su pretendida libertad en el seno de una sociedad patriarcal, le confiere empaque y compasión trágica. Con el mito de Fedra, sobre todo con las heroínas de Séneca y de Racine, comparte el hecho de estar poseída por Venus y ceder al imperio del amor ante la persistente infidelidad de un marido ausente. Las últimas palabras que dice al duque, que quiere darle celos con el anuncio del enlace de Federico y Aurora, son para defender el amor por elección: “Señor, / no uséis del poder, que amor / es gusto, y no ha de forzarse” (vv. 2693-2695); las últimas que le dedica al conde constituyen la prerrogativa de la verdad en el amor, pues “el que es fingido no es gusto” (v. 2775). Federico, en cambio, es pusilánime y proclive a la melancolía, la inacción y el autoengaño. Su condición de bastardo lo disminuye socialmente, en tanto en cuanto símbolo vivo de la vida desordenada de su padre, y lo limita en el tablero de operaciones en que se desarrolla la tragedia. Es, de algún modo, la víctima de dos personalidades tan arrolladoras como las del duque y Casandra, que lo eligen como instrumento de su venganza: ella, para infligir a su marido su misma medicina, aunque, a diferencia de sus devaneos con amantes cortesanas, ama sincera y vehementemente; él, para ejecutar las leyes severas del código de honor que ella, en tanto su depositaria, había violado con su adulterio. De hecho, de los tres, es el único que no se entera de lo que realmente acaece en el desenlace: “¡O padre! ¿Por qué me matan?” (v. 2997). Naturalmente, no está exento de responsabilidad; antes al contrario, profana el lazo de sangre que lo une a su padre, rompe su equilibrio conyugal y pone en jaque al ducado de Ferrara con su incesto. Quizá su error principal es no haber aceptado la propuesta matrimonial de Aurora, que lo habría legitimado socialmente. Sin embargo, tanto el agravio a su padre como la declinación de la propuesta representan la libre elección de seguir los dictados de la naturaleza, representada por el amor, frente a la convención, del gusto frente a lo justo, y así, aunque le vaya la muerte en ello, poder medir las rosas “de Casandra con los labios” (v. 2077). Dos sentencias de Monime en la tragedia *Mithriade* de Racine cifran cabalmente la actuación de Federico. La primera, sobre su amor por Casandra, que es similar a la de Monime, prometida del

rey Mithriade y Xipharès, hijo del rey: “Trop parfaite union par le sort démentie ! / Ah ! par quel soin cruel le ciel avait-il joint / Deux cœurs que l’un pour l’autre il ne destinait point ?” (Racine, *Mithriade*, II, 6, 627). La segunda, sobre la decisión de obrar por una vez libremente: “Maîtresse de moi-même, il veut bien qu’une fois / Je puisse de mon sort disposer à mon choix” (V, 2, 653).

Otra novedad importante de Lope en *El castigo sin venganza* es que el incesto por afinidad de parentesco legal de primer grado que perpetran Casandra y Federico no es el único que planea sobre la trama. La proposición de Aurora, prima hermana paralela del conde (es decir, sus respectivos padres son hermanos), que ha sido criada por el duque como una hija al haber perdido a sus progenitores en la niñez (“tú solo fuiste mi querido padre” [v. 708], le dice ella), lo es también. Su unión matrimonial, de hecho, estaba prohibida; si bien, se aceptaba legal y moralmente si se contaba con la sanción de una dispensa eclesiástica de un impedimento matrimonial otorgada por el papa o un obispo, y, socialmente, constituía un tipo de endogamia practicada por familias de la alta nobleza y la realeza. Recordemos sus palabras de la petición de la mano de su primo que hace a su tío:

Dísteme por hermano a Federico,
mi primo en la crianza,
a cuya siempre honesta confianza
con dulce trato honesto amor aplico,
no menos dél querida
viviendo entrambos una misma vida.
Una ley, un amor, un albedrío,
una fe nos gobierna,
que con el matrimonio será eterna,
siendo yo suya, y Federico mío;
que aun apenas la muerte
osará dividir lazo tan fuerte (vv. 712-723).

Después, cuando el duque propone el casamiento al conde, dice haber consultado a “los más ancianos sabios / del magistrado nuestro” (vv. 1144-1145), probablemente como consecuencia de la especial situación de los contrayentes, primos hermanos de diferente estatus social, dada la ilegitimidad de Federico.

Casandra y Federico, desde el lado femenino y masculino, personifican la lucha eterna del ser humano entre la razón

y la pasión inherente al mito que revitalizan; encarnan el principio de individuación del hombre de la Edad Moderna de la norma social y de la lógica del código del honor, que era una convención literaria de base histórica que operaba en el plano del deber ser, dramatizan la incompatibilidad de la libertad individual frente al poder absoluto de quien detenta, no sin arbitrariedad, el poder político. El duque es justamente su representante, por lo que, aunque al principio lo desafía con su proceder más apegado al cumplimiento de sus deseos que de sus deberes, está obligado a actuar de acuerdo a él y a hacerlo cumplir; es por lo tanto la otra cara de la moneda. El incesto, resultado de la pulsión amorosa libre, es el odre de los vientos de Eolo que desata todas las tempestades y conduce al ducado de Ferrara a la perdición.

Habida cuenta de la inclinación natural de Jean Racine por el ideal del orden clásico y de su “estime” y “vénération” “pour les ouvrages [...] de l’Antiquité” (Préface a *Iphigénie*, p. 671), no parece muy probable que conociera *El castigo sin venganza*; empero, algunas de las variaciones más relevantes que acomete en *Phèdre* respecto de sus dos referentes intertextuales principales, el *Hipólito* de Eurípides y la *Phaedra* de Séneca, coinciden con las llevadas a cabo por Lope de Vega. En todo caso, es incuestionable que la admirable tragedia del dramaturgo madrileño constituye un eslabón intermedio en la cadena que enlaza el mito clásico de la madrastra enamorada de su hijastro con la obra maestra del tragediógrafo francés.

aA

La propuesta dramática de Racine se sitúa justo en las antípodas de las de Shakespeare y Lope de Vega.¹ Su viaje a la conformación de un género y un estilo nuevos fue, en efecto, recorrido en la dirección contraria. A diferencia de ellos, él no fue exactamente un hombre de teatro, un dramaturgo profesional dado a la escritura de obras con que suministrar a los espacios comerciales destinados a la representación pública, aunque lo hiciera, como tampoco pretendió que la legitimización estética de su arte proviniera del aplauso de ese *vulgo* genérico, cultural y socialmente diversificado, que comparaba una entrada con su dinero. Él fue un escritor culto, refinado, elitista, de ideales más bien cortesanos, mejor adaptado a la representación privada del salón que a las necesidades del mercado. Su opción escénica se acomodó al modelo de la tragedia ática: un teatro clasicista, solemne, elegante, puro, casi ritual, de concentración, caracterizado por el respecto escrupuloso de las tres unidades: la dura-

95

1. Sobre Racine y su obra hemos consultado los siguientes estudios: Barthes (1983), Dandrey (1999), Forestier (2006), Giraudoux (1950), Langenhagen y Cassous-Nogues (2004), Le Gall (2004), Náñez (1977 y 1982), Picard (1961), Louis Racine (1950) Rohou (1992), Steiner (2011: 51-94), Vossler (1946), Zimmermann (1999).

ción de una jornada de sol a sol, un espacio único cerrado y desnudo (“ce cabinet superbe et solitaire”) y una acción simple, despojada de todo lo superfluo en su progresión a la elección ante la disyuntiva de un dilema que precipita el *dénouement* : la inevitable catástrofe; por el formalismo, la sencillez y la severidad; por una intriga basada en un solo problema fundamental que concierne y afecta a todos los personajes, cuya realización escénica progresa no tanto en hechos físicos cuanto en una concatenación de efectos discursivos agónicos, de pasos de un estado a otro, de acciones y reacciones, que comporta que todos los eventos fluyan en los diálogos y monólogos, que sea el lenguaje el gran protagonista; por la perfección, la tersura, la precisión del verso alejandrino; por el psicologismo, la interioridad anímica, el decoro, el empaque y la majestuosidad de los personajes. Los argumentos de sus tragedias están tomados principalmente de la mitología griega, de la historia antigua y, ocasionalmente, de la Biblia. El tema principal, como en Eurípides, es que la pasión, sea del signo que sea –amor, celos, ira, venganza, dolor, ambición, odio, incesto etc.– no representa sino una fuerza indómita, que sume a los personajes que la padecen en la duda, en la contradicción, en un encarnizado debate entre el deseo y la razón (“j’étouffe en mon cœur la raison que m’éclaire”), entre la libertad y la fatalidad, y los destruye. Es así como el arte de Racine lo constituye esa extraordinaria tensión dialéctica entre el equilibrio racionalista de la forma y la violencia emocional de la historia.

Entre el mito y la historia: una aproximación al corpus raciniano
Su primer contacto con el teatro, tras su paso formativo por Port-Royal des Champs, en donde se educó en los recios principios del cristianismo jansenista, adquirió su destreza con el latín y el griego y se familiarizó con la literatura clásica, y por el colegio d’Harcourt de París, en el que estudió dos años de filosofía, tuvo lugar a comienzos de la década de 1660, cuando contaba veintiún años de edad. En una carta fechada el 5 de septiembre de 1660, Racine cuenta a su destinatario, el padre Le Vasseur, que había enviado a la compañía del Marais, asentada en un viejo *jeux de paume* de la rue Vieille-du-Temple, otrora dirigida por los célebres actores trágicos Montdory y Floridor, su primer poema dramático, titulado *Amasie*, probablemente una tragedia histórica basada en el

personaje de Amasie, una concubina del rey persa Artajerjes, cuya historia cuenta Plutarco en la *Vida de Artajerjes*. La obra no fue aceptada para su representación y Racine, a causa de ello, la destruyó. Unos meses después, a comienzos del verano de 1661, redacta, para la *Troupe royale* del Hôtel de Bourgogne, situado en las Halles, el plan de una nueva pieza, los *Amours d'Ovide*, que somete a examen tras el fiasco de *Amasie*, el proyecto no terminó de cuajar, quizá por su partida a Uzès. Durante su estancia en la ciudad occitana, entre finales de 1661 y comienzos de 1663, donde estudió teología con la esperanza de heredar algunos de los beneficios eclesiásticos de su tío, Antoine Sconin, vicario general y prior de los canónigos reformados de la catedral, Racine, según comenta su hijo Louis en sus *Mémoires*,² se embarca en una nueva empresa, *Théagène et Chariclée*, que abandonaría a la mitad por no encontrar la manera apropiada de transformar las peripecias novelescas en mimesis dramática. A su regreso a París en la primavera de 1663, Racine, dispuesto a seguir su vocación poética, comienza a escribir, animado por terceros, una tragedia sobre el final de la familia de los Ladbácidas inspirada en las *Fenicias* de Eurípides y en la *Antigone* (1638) de Jean Rotrou, *La Thébaïde*, que tendría lista a finales de año. Aunque la obra había sido concebida y elaborada para la compañía real del Hôtel de Bourgogne, que era la que estaba especializada en la representación de tragedias y la que había anunciado su próxima puesta en escena en diciembre de 1663, fue la de Molière, la *Troupe de Monsieur frère du Roi*, la que al cabo la estrenó el viernes³ 20 de junio de 1664, en el teatro del Palais-Royal, la emblemática sala construida por Lemercier a instancias del cardenal Richelieu en 1641, hoy sede de la Comédie-Française.⁴ Tras un debut poco exitoso,

2. "Son goût pour la tragédie lui en fit commencer une dont le sujet était *Théagène et Chariclée*. Il avait conçu dans son enfance une passion extraordinaire pour Héliodore : il admirait son style et l'artifice merveilleux avec lequel sa fable est conduit. Il abandonna enfin cette tragédie, dont il n'a rien laissé, ne trouvant pas vraisemblablement que des aventures romanesques méritassent d'être mises sur la scène tragique" (Louis Racine, *Mémoires*, p. 17).

3. En la época eran tres los días oficiales de representación (los "jours ordinaires de comédie") en los teatros públicos durante la semana: los martes, los viernes y los domingos. Los viernes solían ser los días de estreno de nuevas piezas y así, los domingos los de máxima afluencia.

4. Sobre el proceso de gestación y la representación de *La Thébaïde*, remitimos a Forestier (2006: 189-220), que descarta la implicación de Molière y la colaboración con Racine.

Racine daría a las prensas *La Thébaïde* en octubre de 1664 y, después, en el seno de las tres ediciones de sus *Œuvres complètes* (1675-1676, 1687 y 1697), precedida de un prefacio, en que pide disculpas por los defectos inherentes a la obra primeriza de un joven escritor novel, señala los principales referentes intertextuales y comenta la escasa incidencia en la trama del tema amor, “qui a d’ordinaire tant de part dans les tragédies” (Racine, *La Thébaïde*, p. 115), frente al odio visceral que se profesan Étéocle y Polynice y a la ambición maquiavélica de Créon.

La Thébaïde, por consiguiente, marca el inicio de la carrera teatral pública de Racine, que se prolongaría catorce años, hasta 1677, en que contrae matrimonio con Catherine de Romanet y es nombrado, junto con su amigo Boileau, historiógrafo real por Louis XIV. Aunque aun no alcanza la representatividad ni las cuotas de perfección de otras piezas posteriores y mantiene una deuda evidente con la tragedia neosenequista en el hecho de que todos los personajes principales perecen de muerte violenta el día crítico de la trama, el caso es que *La Thébaïde* presenta ya los elementos fundamentales de la concepción trágica de Racine y, sobre todo, recalca su fascinación por Eurípides, el único de los tres grandes tragediógrafos griegos al que emuló directamente, si bien, en *Bajazet*, parece que tuvo en consideración el gesto realizado por Esquilo en *Los Persas*.

A *La Thébaïde* le siguió *Alexandre le Grand*, que se estrenó el 4 de diciembre de 1665, de nuevo en el Palais-Royal, por la compañía de Molière Tras una representación privada para el rey el 14 de diciembre llevada a cabo por la *Troupe royale*, Racine decidió que la pieza se reestrenara, mientras que aun estaba en cartel en el Palais-Royal, en el Hôtel de Bourgogne, el viernes 18. *Alexandre*, que le confirió notoriedad, fue publicada, con una epístola dedicatoria al rey Sol, en 1666; se reimprimiría como texto independiente en 1672, 1681 y 1689 y, formando parte de las *Œuvres complètes*, en 1675, 1687 y 1697. Al parecer constituye un homenaje a Louis XIV, a la clemencia que mostró con los príncipes que habían participado en las revueltas de las Frondas (1648-1653) durante la regencia de Ana de Austria por su minoría de edad, como el gran emperador macedonio con Porus, al que perdona, tras derrotarlo, restituye sus estados y reúne con la reina Axiane. *Alexandre* es la primera de las cuatro tragedias “felices” de

Racine; las otras son *Mithriade*, *Iphigénie* y *Esther* (cfr. Barthes, 1983: XLVIII). Según declara Racine en el segundo prefacio, la tragedia se basa en el libro VIII de la *Historia de Alejandro Magno* de Quinto Curcio, así como de otros historiadores, de los que cita a Justino, para defender la existencia histórica de Cléofile y sus amores con Alexandre, a los que, por cierto, compara, por su carácter interracial, con los de Julio César y Cleopatra.

El jueves 17 de noviembre de 1667 la compañía del Hôtel de Bourgogne representó en la corte, en los apartamentos privados de la reina, ante el rey y su séquito, *Andromaque*. Al día siguiente, como era preceptivo, se estrenó para el público general en la sala oficial de la *troupe* en la rue Mauconseil del *quartier* des Halles: el éxito fue excepcional, solo comparable al obtenido por *Le Cid* de Corneille en 1637, al punto de que alcanzó una treintena de representaciones consecutivas. Racine la publicó en enero de 1668, acompañada de una dedicatoria a Enriqueta de Inglaterra, duquesa de Orleans, y de un importante prólogo; se reimprimió por separado en 1673, así como en las tres ediciones de las *Œuvres complètes*, para las que Racine redactó un prólogo nuevo en sustitución del anterior en que defendía con más ahínco su texto de los ataques recibidos. El argumento, como el propio autor indica en los dos prefacios, se funda en el paso de la *Eneida* (III, 291-345) de Virgilio en que Eneas relata su encuentro con Andrómaca en Epiro, en la *Andrómaca* de Eurípides, de la que toma el personaje de la celosa Hermione, y, en menor proporción, de las *Troyanas* de Séneca. El tema es la pasión amorosa no correspondida que zigzaguea entre la esperanza, los celos y el odio (“Ah ! je l’ai trop aimé pour ne le point haïr”), conforme al motivo de la cadena de amor, que Montemayor, en *La Diana*, resumió en el villancico: “Amor loco, ¡ay amor loco!, / yo por vos y vos por otro”. Así, Oreste ama a Hermione, Hermione a Pyrrhus, Pyrrhus a Andromaque y Andromaque a Hector, cuya imagen se mantiene rediviva en su hijo Antyanax (como luego Phèdre contemplará en Hippolyte al joven Thésée del que se enamoró). El desenlace presenta la peculiaridad de ser, por lo menos, doble: trágico para Pyrrhus, que muere asesinado a traición, para Hermione, que se suicida ante su cadáver, y para Oreste, cuya trayectoria describe un viaje a la locura al ser incapaz de hacerse amar, y, en cambio, feliz para la fiel Andromaque.

En el primero de los prefacios, Racine define, al abrigo de la *Epístola a los Pisones* de Horacio y de la *Poética* de Aristóteles, el talante de los personajes trágicos: “Il faut donc qu’ils aient une bonté médiocre, c’est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu’ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester” (Racine, *Andromaque*, p. 242).

Desde el reestreno de *Alexandre le Grand* hasta *Phèdre*, Racine trabajó siempre con la *Troupe royale* del Hôtel de Bourgogne, por cuanto, amén de refulgir por su autoridad en la representación de tragedias y otros dramas de materia elevada, contaba con los actores más reputados, el célebre Floridor, antaño dirigente de la compañía del Marais, y Montfleury, y había desarrollado una especial habilidad técnica en la declamación del alejandrino francés, de la que se benefició el poeta de La Ferté-Milon. *Andromaque*, además, marca el comienzo de otro de los aspectos señeros del arte de Racine, cual es la creación de excepcionales personajes femeninos, como Andromaque y Hermione, Agrippine, Bérénice, Roxane, Clytemnestre e Iphigénie, Phèdre, Esther y Athalie. Ello se debió, en parte, a la relación profesional y sentimental que mantuvo con dos de las actrices más aclamadas del momento, Marquise-Thérèse de Gorla, denominada Mademoiselle Du Parc, y Marie Desmares, llamada Mademoiselle de Champmeslé, que colaboraban con la compañía real y para las que confeccionó los personajes más relevantes de *Andromaque* a *Phèdre* (cfr. Forestier, 2006: 283-292 y 415-446).

Sin que se sepa la data con exactitud, pero mediado el otoño de 1668, quizá el viernes 9 de noviembre, Racine dio a conocer públicamente en el Hôtel de Bourgogne su única incursión en el terreno de la comedia, *Les Plaideurs*. Según cuenta Racine en el prólogo al lector que antepuso a la pieza en su edición suelta de comienzos de 1669, el favor que no le dispendió el entendido público parisino, lo halló en Versalles (“la Pièce fut bientôt après jouée à Versailles”), en las representaciones privadas para solaz de la corte, que hubieron de tener lugar durante cualquiera de las dos estancias que la familia real pasó allí en diciembre, del 4 al 7 y del 25 al 31. *Les Plaideurs* se reimprimió después en las tres ediciones de las *Œuvres complètes*. Racine explica en el prólogo que su hechura fue el resultado de una lectura de las *Avispas* de Aristófanes y de un intento de aclimatar al francés algunas de las

muchas “plaisanteries” que exhibe su satírica trama; aunque, puestos a elegir, él hubiera preferido “mieux imiter la régularité de Ménandre et de Térence, que la liberté de Plaute et d’Aristophane” (Racine, *Les Plaideurs*, p. 309). Todo parece apuntar a que se trata de una obra combativa, pensada para revitalizar un concepto de comedia más apegada al canon clásico que la moderna, aunque tenga que ser emulando la sal gruesa del comediógrafo ateniense, o, en su defecto, con el propósito de paliar su éxito. Normal, pues, que fuera duramente atacada por Molière.

En cuestión de cuatro años, de 1669 a 1672, Racine compuso cuatro tragedias de corte histórico, tres de historia de romana y una de historia oriental. El viernes 13 de diciembre de 1669 estrenó, en el Hôtel de Bourgogne, *Britannicus*, que fue recibida con división de opiniones en medio de un clima turbulento, agitado por los seguidores de Corneille. A comienzos de enero de 1670, en manifiesto contraste, la tragedia de la rivalidad por el poder entre Agrippine y Néron, que alberga una honda reflexión sobre el buen y el mal gobierno, se representó delante del rey en Saint-Germain-en-Laye en el marco de un fastuoso espectáculo que incluía, en alternancia con la declamación de los sonoros alejandrinos, coros y danzas compuestos por Jean-Baptiste Lully, cosechando el aplauso de los presentes. Poco tiempo después, Racine daba el texto a las prensas, precedido de una dedicatoria al duque de Chevreuse, amigo de los tiempos de Port-Royal, y un prólogo vindicativo de su arte. *Britannicus* formaría parte de las tres ediciones de sus *Œuvres complètes*, pero con un prefacio nuevo, más comedido, en relevo del anterior, en el que ratifica que tomó fielmente el argumento de los *Anales* de Tácito: “qu’il n’y a presque pas un trait élatant dans ma tragédie dont il ne m’ait donné l’idée” (Racine, *Britannicus*, p. 389); en él, además, Racine confiesa que es la tragedia más elaborada de su *corpus* y afirma que es la preferida tanto por el público cortesano como por el común de las salas, como por el entendido. El viernes 21 de noviembre de 1670, en el teatro de la compañía real, se estrenaba *Bérénice*, cosechando un considerable éxito, pese a que Corneille dio a conocer una semana después un drama, *Tite et Bérénice*, sobre el mismo asunto, interpretado en el Palais-Royal por la *troupe* de Molière. *Bérénice* se representó el 14 de diciembre, en la celebración de las bodas del duque de Nevers, en el palacio

de las Tullerías, delante de Louis XIV, a quien complació sobremanera, seguramente por la escenificación del triunfo del deber sobre el deseo, del sacrificio de los asuntos personales en beneficio de los del estado. Racine publicó su tragedia en enero de 1671, con una dedicatoria al ministro Colbert y un importante prefacio; después, la reimprimiría en las ediciones colectivas. El 1º de enero de 1672 tuvo lugar la puesta de largo, en el Hôtel de Bourgogne, del único texto de ambientación contemporánea de Racine, la tragedia turca *Bajazet*, cuya historia, acaecida en el serrallo del sultán otomano Murad IV entre 1635 y 1640, mientras que Philippe de Harlay, conde de Cézzy, era embajador en Constantinopla, le había sido transmitida por boca de François de Prat, caballero de Nantouillet. Empero, Racine entreveró el sustrato auténtico del suceso con la novela *Floridon ou L'Amour imprudent*, la sexta de las *Nouvelles françaises ou Divertissements de la princesse Amélie* (1656-1657) de Jean-Regnault de Segrais, así como con el episodio de Ársace de la *Historia etiópica* (libro VIII) de Heliodoro. *Bajazet* pasó por el taller a finales de febrero del mismo año, acompañada de un prefacio, que Racine reemplazaría por otro en las tres ediciones de su obras completas, en el que, entre otras cuestiones de calado, justifica el hecho de haber compuesto una tragedia histórica de asunto coetáneo al abrigo de *Los Persas* (472 a. C.) de Esquilo, que, ambientada en la capital de Persia, Susa, dramatiza desde la perspectiva del otro la noticia del triunfo griego en la batalla de Salamina (480 a. C.). *Mithriade* se estrenó el 23 de diciembre de 1672, en el teatro del Hôtel de Bourgogne, con notable éxito, y se publicó suelta el 16 de marzo de 1673, así como más tarde en las obras completas. En el prefacio Racine dice haberse basado para su conformación en el *Compendio de historia romana* de Floro; en las vidas de *Lúculo*, *Sila* y *Pompeyo* de Plutarco, en la esmerada traducción hecha por Jacques Amyot en 1559; en la *Historia romana* de Dión Casio, y en la “Guerra de Mitríades” que Apiano incluyó en su *Historia romana*. Es discreto apuntar que el estreno y la publicación de *Mithriade*, que había recibido el beneplácito de Louis XIV, vinieron coincidir con uno de los reconocimientos más relevantes de la vida de Racine: su nombramiento como miembro de la Academia Francesa el 12 de enero de 1673.

Los prólogos de estas cuatro tragedias de asunto histórico, en especial el primero de *Britannicus* y el de *Bérénice*, que

fueron escritos en apología de su arte, constituyen una suerte de breve compendio programático de poética a propósito de la tragedia. Para rebatir las críticas vertidas al desenlace de *Britannicus*, que se extiende más allá de la muerte del héroe que da nombre a la tragedia en razón de proferir la huida de Junie y su acogida en el templo de las Vestales, el apaleamiento de Narcisse, el temor de Agrippine por su vida y la soledad de Néron, Racine dice: “j’ai toujours compris que la tragédie étant l’imitation d’une action complète, où plusieurs personnes concourent, cette action n’est point finie que l’on ne sache en quelle situation elle laisse ces mêmes personnes” (Racine, *Britannicus*, p. 387). Repárese en que tanto Shakespeare como Lope ponen en práctica este aserto en, pongamos, *Julius Caesar* y *El caballero de Olmedo*. Prefiere, frente a la libertad y sobreabundancia de incidentes de los usos nuevos, ajustarse a la normativa clásica de las unidades: así, lo óptimo no es sino “une action simple, chargée de peu de matière, telle que doit être une action qui se passe en un seul jour, et qui s’avançant par degrés vers sa fin, n’est soutenue que par les intérêts, les sentiments et les passions des personnages” (Racine, *Britannicus*, p. 387). Vuelve sobre la regla del tiempo en el prefacio a *Bérénice*, en que sostiene que la acción de una tragedia no debería durar, por cuestiones de verosimilitud, más que “quelques heures” (p. 465). No obstante, su mayor amonestación, que reitera constantemente y que representa la razón de ser de su arte, lo constituye la sencillez, “cette simplicité merveilleuse”. No solo sostiene haberla buscado con empeño y ahínco (“il y avait longtemps que je voulais essayer si je pourrais faire une tragédie avec cette simplicité d’action qui a été si fort du goût des Anciens” [Racine, *Bérénice*, p. 465]); antes bien, es lo que más aprecia, tanto, que, desde su perspectiva, no hay mayor invención que “faire quelque chose de rien” (Racine, *Bérénice*, p. 466). Así pues, “on ne peut prendre trop de précaution pour ne rien mettre sur le théâtre qui ne soit très nécessaire. Et les plus belles scènes sont en danger d’ennuyer, du moment qu’on les peut séparer de l’action, et qu’elles l’interrompent au lieu de la conduire vers la fin” (Racine, *Mithriade*, p. 602). Pese a haberse embarcado en la aventura de *Bajazet* y pese a no haber hallado ningún precepto en su contra, Racine recomienda no tomar por *sujeto* de un poema dramático una acción contemporánea; y ello, porque “les personnages

tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*" (Racine, *Bajazet*, p. 530).⁵ En *Bajazet*, como Esquilo en *Los persas*, el distanciamiento que requiere la tragedia se obtiene mediante la lejanía espacial; dicho lo cual, tanto en el teatro de Racine como en los dramas de Shakespeare y Lope –pero no en sus comedias– la acción, efectivamente, descansa en una especie de intemporalidad, o, por lo menos, en una temporalidad que nada tiene que ver con la cronología. Asegura el poeta de La Ferté-Milon que la tragedia, para serlo, no precisa "qu'il y ait du sang et des morts [...] ; il suffit que l'action en soit grande, que les acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la tragédie" (Racine, *Bérénice*, p. 465). Racine consigue el efecto sublime de "cette tristesse majestueuse" en las inolvidables escenas finales de *Bérénice*, en que Titus y Bérénice se separan; no obstante ello, sus tragedias por lo regular acaban como poco con la muerte del héroe trágico, siempre acaecida fuera del escenario y relatada por un personaje en papel de nuncio ("une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne se peuvent passer en action" [Racine, *Britannicus*, p. 386]), a excepción de las de Créon, en *La Thébàïde*, Atalide, en *Bajazet*, y Mithriade en la pieza homónima. Únicamente cumpliendo esta preceptiva se alcanzará la regla de oro de la tragedia, que "est de plaire et de toucher. Toutes les autres ne sont faites que pour parvenir à cette première" (Racine, *Bérénice*, p. 467).

5. "Para las pobres criaturas que somos –comenta Steiner– identificarnos con estos personajes regios y ceremoniosos sería psicológicamente estúpido y socialmente impúdico. Estos personajes son de una sustancia más rara que la nuestra. Así, podemos decir que Racine [...] está tratando deliberadamente de ahondar el foso entre auditorio y escenario. «Esto es una pieza de teatro». Más adelante, y de forma general, sostiene que "no hay nada de democrático en la visión de la tragedia. Los personajes regios y heroicos [...] están más arriba que nosotros en la cadena del ser". Así las cosas, no es mucho que el héroe trágico deje "que sus lacayos vivan por él. A la gente del servicio le corresponden las cargas corruptoras del hambre, el sueño y la enfermedad [...]. No nos corresponde contemplar la posibilidad de semejantes instalaciones [inodoros] en Micenas y Elsinore [ni el palacio del duque de Ferrara]. Si hay cuartos de baño en las casas de la tragedia es para que en ellos asesinen a un Agamenón" (Steiner, 2011: 74, 197 y 198).

A seguida de esta fase de producciones históricas, Racine imprime un nuevo giro a su trayectoria literaria, que en realidad representa un retorno, con el que arriba a la perfección de su dramaturgia en el apogeo del prestigio de su carrera: Eurípides. Puede que la elección de emular al más trágico de los trágicos griegos estuviera condicionada por los imperativos del presente, como parece desprenderse de la entrada en liza del poeta en la contienda a propósito de *Alceste*, según se desprende del prefacio a *Iphigénie*, sin embargo, el de Salamina fue, como Heliodoro, un autor al que siempre veneró y “qu’il savait presque par cœur” (Louis Racine, *Mémoires*, p. 12). En efecto, de las cinco tragedias conservadas del mito de Edipo, se decantó por las *Fenicias* como base argumental de *La Thébaïde*, aun cuando los *Siete contra Tebas* de Esquilo se centra en el mismo punto crítico de la leyenda, y la presencia de la *Andrómaca* de Eurípides en su *Andromaque* es tan diáfana como explícita. De modo y manera que a él le consagró sus últimos devaneos escénicos antes de claudicar del teatro. *Iphigénie* gozó del privilegio de ser representada en privado para la corte, en la Orangerie del palacio de Versalles, el 18 de agosto de 1674, con motivo de los festejos por la conquista del Franco Condado. Su estreno público en el Hôtel de Bourgogne no tuvo lugar hasta finales de año, quizá el 28 de diciembre, o comienzos del siguiente, cosechando un éxito extraordinario. La tragedia se publicó suelta en 1675, así como en las tres ediciones de las obras completas. El prefacio, aparte de su toma de posición respecto de *Alceste*, constituye un tributo al legado antiguo, en general, y a Eurípides, en particular, así como a su arte, cuyo éxito deja traslucir que el público parisiense tiene un gusto parejo al ateniense del siglo v a. C. Aunque Racine no lo menciona explícitamente, el argumento de su tragedia se basa en la *Ifigenia en Áulide*, la comparación entre las dos tragedias, señaladamente en el desenlace, pone de manifiesto la modernidad de Racine, que no solo desarticula, para no transgredir los límites de la verosimilitud, la participación como *dea ex machina* de Ártemis, sino también la fatalidad del destino, el cual ahora se impone exclusivamente desde la interioridad inherente a la condición humana. El viernes 1º de enero de 1677 la *Troupe royale* estrenaba en el Hôtel de Bourgogne la última tragedia de Racine destinada a la representación pública: *Phèdre et Hippolyte*. Pese a la excelsitud de

su arte,⁶ la pieza, tras la campaña orquestada por sus enemigos, singularmente por Nicolas Pradon, que había estrenado el domingo 3 una tragedia con el mismo título y parecido asunto en el Théâtre Guénégaud, hubo de ser retirada del cartel. Con todo y con eso, *Phèdre et Hippolyte* se representó ante el rey el 12 de julio, durante la conmemoración de un festejo en honor de su majestad ofrecido por el ministro Jean-Baptiste Colbert, amigo del poeta, celebrado en el castillo de la villa de Sceaux; la pieza, aunque aplaudida, no recibió la aprobación unánime que obtuvo *Iphigénie*. Racine, por supuesto, se basó, para su composición, en el *Hipólito* de Eurípides; igualmente, y en una proporción como mínimo similar, aunque lo silencie, en la *Phaedra* de Séneca, y quizá también en el *Hippolyte* (1573) de Robert Garnier, que se funda en el texto del trágico latino, y en los más próximos en el tiempo de Pierre G. La Pinelière (1635), Gabriel Gilbert (1647) y Mathieu Bidar (1675). Fue impresa en el mismo año en una edición independiente y después, en la segunda, a partir de la cual pasó a titularse solo *Phèdre*, y en la tercera reimpresión de las *Œuvres complètes*.

En el mismo año de *Phèdre* se sucedieron varios acontecimientos que comportaron el alejamiento de Racine de la vida pública de los teatros parisinos. No se puede descartar su hartazgo tras catorce años de continuas disputas entre unas compañías y otras, entre unos dramaturgos y otros, entre unos críticos y otros, que en el último momento había dado al traste con su obra maestra. Pero probablemente tengan más peso su reconciliación con Port Royal y su doctrina; el matrimonio con Catherine de Romanet—el contrato marital, en el cual se le otorgaba el cargo de “Trésorier de France”, se firmó el 30 mayo, y la celebración tuvo lugar el primero de junio en la iglesia parisina de Saint-Séverin—, una mujer de la mediana nobleza alejada del mundo de las letras que le brindaba la posibilidad de experimentar la comodidad de la vida familiar —aportó 70.000 libras de dote— y con la que tendría siete hijos en los años siguiente, cinco hijas y dos hijos; y, sobre todo, su nombramiento de historiógrafo real de Louis XIV, al que tuvo que aplicarse en cuerpo y alma, y al

aA

6. Según afirma Louis Racine, su padre “a cependant été toujours convaincu que, s’il avait fait quelque chose de parfait, c’était *Phèdre*” (*Mémoires*, pp. 77-78).

que sucederían los del gentilhomme y secretario.⁷ Después de todo, no abandonó completamente la literatura, puesto que, amén de dejar inacabada una *Iphigénie en Tauride* y un plan para elaborar una *Alceste* que había escrito en parte, ambas derivadas de Eurípides, prosiguió escribiendo poesía áulica, y, llegado el caso, satisfizo la demanda de Madame de Maintenon, demostrando que no había perdido un ápice de su talento dramático.

En efecto, doce años después de *Phèdre*, por encargo de la reina consorte, Racine daba a las señoritas del colegio de Saint-Cyr, una tragedia flamante, *Esther*, de argumento bíblico y con coros cantados, que se estrenó, representada por las propias pupilas, para una audiencia restringida presidida por Louis XIV y su familia, el miércoles 26 de enero de 1689. Fueron tales el éxito y el reconocimiento, que se encargaron cinco funciones más para los días 29 de enero y 3, 5, 15 y 19 de febrero, a las que siempre asistieron los reyes. *Esther* aun se representaría en 1690 y, después, en 1697, por encargo de la duquesa de Bourgogne. No llegaría a los teatros comerciales hasta 1721, veintidós años después de la muerte de su autor. Racine la publicó el mismo año de 1689 en dos ediciones distintas, una en cuarto y otra en doceavo, precedidas de un prólogo en el que refiere los motivos que le llevaron a escribir la tragedia, tras tantos años de silencio; después, en la tercera reimpresión de sus *Œuvres*. A la composición de *Esther* le siguió la de otra tragedia de argumento bíblico, *Athalie*, igualmente para las señoritas del colegio fundado por Madame de Maintenon, que constituyó su postrera empresa

aA

107

7. También Shakespeare abandonó el teatro profesional hacia 1613, tres años antes de su muerte, para trasladarse a vivir a su Stratford-upon-Avon natal, pese a que acababa de adquirir una casa en la portería del antiguo monasterio de Blackfriars, colindante a la sala de teatro cerrado, en Londres. No obstante, su caso es opuesto al de Racine, por cuanto pudo alejarse de las tablas gracias a las ganancias que le habían proporcionado en tanto en cuanto escritor y empresario teatral. Lope de Vega, por el contrario de ellos, estuvo escribiendo para los corrales de comedias hasta el último suspiro, aunque al arribar al umbral de la vejez pretendió, sin éxito, dejar la composición de “versos mercantiles”, como se desprende de la famosa carta de 1630 que enderezó al duque de Sessa –la núm. 524 del *Epistolario* fijado por Amezcua–, su protector, aunque no exactamente mecenas, y para quien trabajó de secretario en la sombra durante tres décadas. Él, además, y pese a haberlo pretendido hasta en tres ocasiones, no logró, como Racine, el puesto de cronista real. Su caso se sitúa a medio camino entre los polos que constituyen Shakespeare y Racine, o sea, entre el escritor profesional al ciento por ciento que supo desasirse de los afanes cortesanos y el protegido por el mecenazgo regio; si bien, sus mayores ganancias a lo largo de su vida se las proporcionó el teatro, también el reconocimiento que hoy le tributamos.

dramática. La pieza se estrenó, con menos brillo que *Esther* por mor de las prevenciones recomendadas por el obispo de Chartres, el 5 de enero de 1691, por las pupilas del Saint-Cyr para el rey y su corte; a esta le siguieron dos representaciones más, el 8 y el 22 de febrero. Fue puesta en escena por actores profesionales en la Comédie-Française en 1716. Fiel a su costumbre, Racine la publicó en 1691, con su correspondiente prefacio explicativo; tuvo una reedición suelta en 1692 y otra, en la colectiva de 1697.

A diferencia de Shakespeare, que nunca se encargó personalmente de la publicación de sus obras dramáticas, ni de las ediciones en cuarto oficiales o buenas de trece de sus piezas,⁸ ni de la edición infolio de sus *Comedies, Histories & Tragedies*,⁹ que corrieron a cargo de la compañía –The Chamberlain’s Men entre 1594 y 1603; The King’s Men, a partir de 1603– para la que trabajaba en tanto en cuanto era la propietaria de los textos; a diferencia de Lope de Vega, que solo se hizo responsable de dar a la stampa sus comedias a partir de la *Parte IX* –aunque quizá autorizó la IV– y solo editó una suelta, *El castigo sin venganza* (1634), habida cuenta de que, como Shakespeare, no era dueño de sus piezas una vez vendidas a un autor o compañía de comedias;¹⁰ Racine publicó, pasado el mes preceptivo

aA

8. A saber: *Titus Andronicus* (1594), *Richard II* (1597), *Richard III* (1597), *Henry IV. Part I* (1598), *Love’s Labour’s Lost* (1598), *Romeo and Juliet* (1599), *Henry IV. Part II* (1600), *A Midsummer Night’s Dream* (1600), *Much Ado About Nothing* (1600), *Hamlet, Prince of Denmark* (1604-1605), *King Lear* (1608), *Troilus and Cressida* (1609) y *Othello, the Moor of Venice* (1622). Aparte de estas ediciones autorizadas, se hicieron varias piratas o no consentidas por la compañía, de las que cinco son de obras nuevas: *Henry VI. Part II* (1594), *Henry VI. Part III* (1595, en octavo), *Henry V* (1600), *The Merry Wives of Windsor* (1602) y *Pericles, Prince of Tyre* (1609). En total, en ediciones sueltas se publicaron dieciocho obras distintas.

9. El *First Folio*, como se sabe, fue compilado y editado por John Heminges y Henry Condell, actores amigos y compañeros de Shakespeare, siete años después de su muerte, en la imprenta de Isaac Jaggard, hijo de William Jaggard, a costa de Edward Blount; contiene treintaiséis obras, de las cuales diecinueve se publicaban por primera vez: *The Tempest*, *The Two Gentlemen of Verona*, *Measure for Measure*, *The Comedy of Errors*, *The Merchant of Venice*, *As You Like It*, *The Taming of the Shrew*, *All Is Well That Ends Well*, *Twelfth Night, or What You Will*, *The Winter’s Tale*, *King John*, *Henry VI. Part I*, *Henry VIII*, *Coriolanus*, *Timon of Athens*, *Julius Caesar*, *Macbeth*, *Anthony and Cleopatra* y *Cymbeline King of Britain*. Aparte quedan *The Two Noble Kinsmen*, que Shakespeare escribió en colaboración con Fletcher, *Edward III*, igualmente escrita a cuatro manos, *Sir Thomas More*, de la que puede que un fragmento sea el único testimonio literario conservado autógrafo de Shakespeare, y las perdidas *Cardenio* y *Love’s Labour’s Won*.

10. El grueso del *corpus* dramático de Lope de Vega, compuesto por más de cuatrocientas comedias, se difundió, en efecto, a través de las *Partes de comedias*, de las que se publicaron veinticinco entre 1604 y 1647; Lope preparó personalmente de la IX (1618) a la XXII (1635). Las *Partes*, como se sabe, constaban de doce piezas, además de otros textos –loas,

para la representación, una a una sus doce obras dramáticas, once tragedias y una comedia, y realizó tres ediciones revisadas de sus obras completas (dramáticas y líricas); todas ellas, tanto las independientes como las colectivas, salvo *Bajazet*, en colaboración con el librero Claude Barbin, que poseía un puesto de libros (“Chez Claude Barbin”) en las galerías del Palais de Justice, en la concurrencia con la Sainte-Chapelle, en la Île de la Cité parisina. La primera edición Racine la realizó en dos volúmenes, en dos impulsos: el primero, lo concibió después de ser elegido miembro de la Academia Francesa y de dar a las prensas *Mithriade* en 1673, apreció a finales de 1674 (aunque la data de su colofón reza 1675) y contenía *La Thébaïde*, *Alexandre le Grand*, *Andromaque*, *Britannicus* y *Les Plaideurs*; el segundo, que no salió a luz sino en 1676, contenía *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithriade* e *Iphigénie*. La segunda edición, que corrió a cargo de Claude Barbin, Denis Thierry y Pierre Trabouillet, se publicó, en París, en 1687, en dos volúmenes, en el segundo de los cuales se incluyó *Phèdre*. Diez años después, en 1697, dos antes de su óbito, de nuevo Claude Barbin, Denis Thierry y Pierre Trabouillet reeditaron *Les Œuvres de Monsieur Racine Gentilhomme ordinaire de la Chambre de Roi*, en dos tomos, en los que hallaron cabida *Esther* y *Athalie*.

De ‘les fils de Œdipe et Jocaste’ a ‘la fille de Minos et de Pasiphaé’

El incesto, en cuanto tema clásico por antonomasia que inficiona las relaciones familiares, político-sociales y morales, en cuanto amor pasión tabú ligado al adulterio y la endogamia, permea la intriga de un significativo número de tragedias de Racine.¹¹

La Thébaïde recrea la destrucción final del clan de los Ladbácidas en torno al parricidio recíproco de “les frères

entremeses, etc.— y paratextos. En *La Vega del Parnaso*, un libro de contenido misceláneo del último Lope que salió póstumo en 1637, se publicaron ocho comedias: *El guante de doña Blanca*, *La mayor virtud de un rey*, *Las bazarías de Belisa*, *Porfiando vence amor*, *El desprecio agradecido*, *El amor enamorado*, *La mayor vitoria de Alemania* y *¡Si no vieran las mujeres!*. En 1603 se había publicado un volumen, *Seis comedias de Lope de Vega y otros autores*, que contenía una de autoría segura, *El perseguido*, y otra dudosa, *Las hazañas del Cid*; en 1613 se publicó otro, *Cuatro comedias de diversos autores*, con dos de Lope, *La comedia de los Jacintos* y *celoso de sí mismo* y *El lacayo fingido*, y otra de autoría dudosa, *Las burlas y enredos de Benito*. Por otro lado, de Lope se conservan unas cuarenta comedias autógrafas y numerosas copias manuscritas.

11. Según afirmaba, no sin exageración, Giraudoux (1950: 44): “Tout le théâtre de Racine est un théâtre d’inceste. Cette impression d’inceste qui se précise dans *Phèdre* plane sur toutes les tragédies principales”. Véase también Barthes (1983: XVII-XIX).

ennemis”, Étéocle y Polynice, tan exitosamente alentado por la ambición de poder de Créon como imposible de detener por el amor maternal de Jocaste y el fraternal de Antigone. El incesto, por consiguiente, es un hecho consumado que pertenece al pretérito de la historia, al pasado familiar de la generación anterior; pero que se experimenta como una suerte de miasma que envenena la sangre de los descendientes de Edipo y Jocaste, como una especie de maldición divina que justifica el odio ineluctable que se profesan, de la fatalidad que los aboca a la catástrofe.

Jocaste, en efecto, a poco de comenzar la obra, incapaz de frenar el curso de los acontecimientos, apela a las esferas para que no se cumpla la cólera del destino, aunque colige que la causa radica en su infortunio:

O toi, Soleil, ô toi qui rends le jour au monde,
Que ne l'as-tu laissé dans une nuit profonde !
A de si noirs forfaits prêtes-tu tes rayons,
Et peux-tu sans horreur voir ce que nous voyons ?
Mais ces monstres, hélas ! ne t'épouvantent guères :
La race de Laius les a rendus vulgaires,
Tu peux voir sans frayeur les crimes de mes fils,
Après ceux que le père et la mère ont commis.
Te ne t'étonnes pas si mes fils sont perfides,
S'ils sont tous deux méchants, et s'ils sont parricides :
Tu sais qu'ils sont sortis d'un sang incestueux,
Et tu t'étonnerais s'ils étaient vertueux
(Racine, *La Thébaïde*, I, 1, 117-118).

Étéocle, en la entrevista con Créon que precede al encuentro concertado con Polynice, advierte de que el odio mutuo que se profesan no proviene de la vulneración de la ley establecida por Edipo a propósito de su alternancia en el trono de Tebas; antes al contrario, la enemistad que ha provocado la guerra civil es solo la punta del iceberg de un sentimiento visceral, arraigado en la sangre, que se remonta al momento mismo de su engendramiento, que se apoderó de su corazón en el vientre materno, que fue creciendo en la infancia y que no se extinguirá hasta la muerte:

Nous avons l'un et l'autre une haine obstinée :
Elle n'est pas, Créon, l'ouvrage d'une année ;
Elle est née avec nous ; et sa noire fureur
Aussitôt que la vie entra dans notre cœur.
Nous étions ennemis dès la plus tendre enfance ;

Que dis-je ? nous l'étions avant notre naissance.
Triste et fatal effet d'un sang incestueux !
Pendant qu'un même sein nous renfermait tous deux,
Dans les flancs de ma mère une guerre intestine
De nos divisions lui marqua l'origine (IV, 1, 148).

Étéocle, yendo un paso más allá, indica que su mutuo aborrecimiento es el castigo que les ha enviado la divinidad como forma de sancionar el incesto cometido por sus padres: "On dirait que le ciel, par un arrêt funeste, / Voulut de nos parents punir ainsi l'inceste, / Et que dans notre sang il voulut mettre au jour / Tout ce qu'ont de plus noir et la haine et l'amour" (IV, 1, 148). Por lo tanto, el delito de Étéocle y Polynice no es otro que haber nacido. Una funesto hado que había sido recalcado anteriormente por Antigone, (II, 2, 131), en un apóstrofe en que inquiría a los dioses si no había sido suficiente resarcimiento de la falta familiar la muerte de su padre, y por Jocaste (III, 2, 137-138), en un monólogo en el cual clama contra la inocuidad y oblicuidad de la justicia divina, que tiene a bien condenar un incesto no consumado por premeditación moral por los comitentes, sino por desig-

aA

111

O ciel [...]
Tu ne l'ignores pas, depuis le jour infâme
Où de mon propre fils je me trouvai la femme,
Le moindre des tourments que mon cœur a soufferts
Egale tous les maux que l'on souffre aux enfers.
Et toutefois, ô Dieux, un crime involontaire
Devait-il attirer toute votre colère ?
Le connaissais-je, hélas ! ce fils infortuné ?
Vous-mêmes dans mes bras vous l'avez amené.
C'est vous dont la rigueur m'ouvrit ce précipice,
Voilà de ces grands Dieux la suprême justice !

Sucede, empero, que los dioses, por lo menos los de Racine, aprietan pero no ahogan. Asegura Achille a Agamemnon que "Les Dieux sont de nos jours les maîtres souverains ; / Mais, Seigneur, notre gloire est dans nos propres mains" (Racine, *Iphigénie*, I, 2, 682), y, más adelante, asegura, desafiante, a Clytemnestre, ante el sacrificio de Iphigénie requerido por los dioses, que "croyez que tant que je respire, / Les Dieux auront en vain ordonné son trépas" (III, 7, 711). El odio destructivo que corroe a "les frères ennemis" no es única-

mente el vestigio de una tara heredada en la sangre; ellos son igual de culpables en la medida en que son incapaces de gobernar su oscura pasión con la razón, en que, arrebatados por el ardor de su fratricida deseo, se dejan tiranizar por él en lugar de hacerse responsables de su actos y responder de las propias faltas. Es así como, cegados, embargados, son maleables a capricho por el cálculo del maquiavélico Créon. Ello, además, lo corrobora Antigone, vástago asimismo del matrimonio incestuoso de Édipo y Jocaste, que, inversamente, refulge por su noble sentimiento de *philia*, tanto por su intenso afecto familiar, manifestado singularmente por Polynice, como por su afecto amoroso para con Hémon, por su autodomínio y personalidad, que se evidencia en su suicidio al saberse objeto de la ambición y la pasión de Créon.

La Thébáïde, pese a su carácter de obra primeriza, comprende algunos de los temas recurrentes de la dramaturgia raciniana: el incesto, el conflicto generacional, la rivalidad entre hermanos (“l’on hait avec excès lorsque l’on hait un frère”), las consecuencias destructoras de la vehemencia pasional, la ambición del poder, el fracaso de los sentimientos puros y la sinceridad ante las maquinaciones políticas y los abusos de poder, la soledad del héroe trágico.

En *Andromaque* el incesto se manifiesta en el deseo amoroso no correspondido de Oreste por Hermione. Ellos, en tanto hijos de Agamenón y Clitemnestra y de Menelao y Helena, son primos hermanos, y así se lo reconoce Pyrrhus a Oreste, cuando este le expone la embajada que lo ha traído a Epiro: “Vous pouvez cependant voir la fille d’Hélène : / Du sang qui vous unit je sais l’étroite chaîne” (Racine, *Andromaque*, I, 2, 253). Es importante tener en consideración que, dentro de la misma relación de consanguineidad de segundo grado horizontal, hay dos clases de primos hermanos: los “paralelos”, cuando es hijo del hermano del padre o de la hermana de la madre, y los “cruzados”, cuando es hijo del hermano de la madre o de la hermana del padre. Las relaciones amorososexuales y los matrimonios entre los primeros, los primos hermanos paralelos, se juzgan casi similares a un incesto horizontal de primer grado entre hermanos. Oreste y Hermione lo son, y lo son por partida doble, habida cuenta de que sus padres son hermanos entre sí: Agamenón de Menelao y Clitemnestra de Helena. Aunque en Grecia se practicaba la endogamia y no había una normativa legal estipulada que

regulara tanto las prácticas sexuales como el matrimonio,¹² hay ejemplos en los que este tipo de enlace se condena, tal y como sucede en el mito de las danaides, que Esquilo representó probablemente en el certamen trágico del 463 a. C. con la tetralogía *Las suplicantes*, *Egipcios*, *Danaides* y el drama satírico *Amimona*, de las que solo se conserva íntegra la primera de las tragedias. Según la leyenda, Dánao, padre de las danaides, insta a sus cincuenta hijas a que porten consigo una daga escondida con el propósito de ofrecer una sangui-nolenta noche de bodas a sus cincuenta primos hermanos paralelos, hijos de Egipto, hermano gemelo de Dánao, con los que se ven obligadas a casarse; lo que llevan a cabo todas, salvo Hipermestra que libra de la muerte a Liceo. Por otro lado, en la Francia del siglo xvii, este tipo de relación, como dijimos al citar el caso de Aurora y el conde Federico, en *El castigo sin venganza*, era ilegítima en tanto en cuanto formaba parte de los impedimentos matrimoniales universales de derecho natural y particulares de derecho eclesiástico, aunque era practicada por las familias de la alta nobleza y la realeza, previa autorización papal mediante la concesión de una dispensa. De hecho, la unión entre primos era el único tipo de incesto marital, recogido en el canon 1078,3 del Código del Derecho Canónico, susceptible de obtener una dispensa o relajación de impedimento matrimonial.

Como sea, en *Andromaque* no se juzga en ningún momento el sentimiento que Oreste alberga por Hermione en términos de amor prohibido. Oreste recuerda a su inseparable amigo Pylade que su deseo por su prima se remonta al pa-

12. Así, por ejemplo, Platón, en las *Leyes*, cuando aborda el tema del incesto, específicamente el de primer grado de consanguineidad, tanto el vertical de padres e hijos como el horizontal entre hermanos, habla de leyes no escritas, o sea, de costumbres más o menos establecidas: “Sabemos que también ahora la mayoría de los hombres, aunque sean infractores de las leyes, se dejan apartar bien y escrupulosamente de la relación sexual con hermanos, no contra su voluntad, sino de la manera más voluntaria que pensar se pueda [...]. Cuando alguien llega a tener un hermano o hermana bonita. También en el caso del hijo o la hija, existe la misma ley no escrita que cuida de la manera más apropiada posible que el padre no se acueste con ellos ni de manera abierta ni en secreto o que de alguna otra manera realice tocamientos y sea tierno con él, sino que a la mayoría ni siquiera le viene ese deseo de contacto sexual en absoluto [...]. Estas cosas no son en absoluto pías, sino odiadas por los dioses y las más vergonzosas entre las vergonzosas” (VIII, 838a-c, pp. 97-98). Por cierto, entre los mitos que cita como ejemplo, trae a colación uno vertical de padre e hija: Tiestes y Pelopia, otro vertical de madre e hijo: Edipo y Yocasta, y, por fin, uno horizontal entre hermanos: Macareo y Cánace. Por lo demás, remitimos al estudio del amor en la Antigüedad en Muñoz Sánchez (2012) y la bibliografía allí citada.

sado, antes de que Menelao se la ofreciera en matrimonio a Pyrrhus, en tributo a la actuación de Aquiles en Troya. En el día crítico de la acción trágica, Hermione, aunque vacila en aceptar la propuesta de su primo, no solo no lo corresponde, sino que lo utiliza como instrumento de su venganza para propiciar la muerte de su amado-odiado Pyrrhus. Racine volverá a tratar una relación semejante, pero de amor correspondido, en *Bajazet*.

En *Britannicus*, Racine reescribe, entreverados, los temas del conflicto generacional y la rivalidad entre hermanos, pero desde un prisma dispar. Los contendientes del cuerpo a cuerpo fratricida son ahora la madre, Agrippine, y el hijo, Néron; el flujo y el reflujo del odio se torna en una corriente continua de animadversión que fluye del emperador a su hermanastro, Britannicus, al que va esquilmando al mismo tiempo que se va decantando no por el camino de la virtud y el respeto sino por el del crimen y el pavor, no por el que le indica Burrhus, su preceptor, sino por el que le muestra Narcisse, el traidor. El incesto hace su aparición como una posibilidad que se podría haber materializado si Néron hubiera decidido detener a Junie después de haberse desposado con su prometido Britannicus; es decir, como una forma de caracterizar negativamente al futuro incendiario de Roma, que tal vez habría obrado, de darse la circunstancia, como el envidioso Claudius con el rey Hamlet. Pero lo hace antes. Su acción tiene por norte fulminar con su despotismo los sentimientos nobles que encarnan Britannicus y Junie, de la que se enamora la noche de su preñdimiento deslumbrado por su pureza virginal:

Excité d'un désir curieux,
Cette nuit je l'ai vue arriver en ces lieux,
Triste, levant au ciel ses yeux mouillés de larmes,
Qui brillaient au travers des flambeaux et des armes :
Belle, sans ornements, dans la simple appareil
D'une beauté qu'on vient d'arracher au sommeil.
Que veux-tu ? Je ne sais si cette négligence,
Les ombres, les flambeaux, les cris et le silence,
Et le farouche aspect de ses fiers ravisseurs
Relevaient de ses yeux les timides douceurs
(Racine, *Britannicus*, II, 2 405).

Ella le brinda una conspicua lección, pues, aunque su sinceridad ("toujours de mon cœur ma bouche est l'interprète"

[II, 3, 413]) la coloca ante la terrible disyuntiva, le demuestra que, ni siquiera con todo su poder, se puede avasallar la voluntad de otro: el amor solo de entrega libre y espontáneamente. Racine volverá sobre ello en *Mithriade*, en donde el soberano que da nombre a la pieza pretende ser amado por Monime por mera obediencia a su real persona, cuando ella en realidad quiere a su hijo Xipharès, como le reconoce en la celada que la tiende (cfr. Racine, *Mithriade*, III, 5, y ver IV, 4).

En *Bajazet* se repite el mismo motivo que en *Britannicus*: Amurat, aunque la ha erigido en sultana y ha dejado en sus manos los designios de Constantinopla, no ha desposado aun a Roxane, que está apasionadamente enamorada de Bajazet, el sentenciado hermano pequeño del sultán confinado a morar entre las mujeres del serrallo. El incesto es, pues, poco más que una suerte de amenaza en ciernes; una funesta sombra futura que en la jornada trágica de la pieza no sobrepasa la linde de una traición de amor, que se arrastra desde una artimaña pretérita en que el visir Acomat no solo prendió la llama de la sultana al alabar los “charmes” de Bajazet, sino que propició la ocasión al difundir “la mort d’Amurat” en lid (Racine, *Bajazet*, I, 1, 537), que entraña una traición política, ya que Roxane pretende desposar a Bajazet y usurpar el trono de Amurat. El caso manifiesta un deje común con la intriga de *Phèdre*, por cuanto la esposa de Thésée aprovecha el rumor de la mala nueva –falsa– de la muerte de su marido para, alentada por su confidente Cénone, declarar su pasión a su hijastro, al que está dispuesta a ceder el trono de Tebas que correspondería a su propio hijo; solo que aquí el incesto es tan innegable como el adulterio. E igualmente, con el arranque de *Mithriade*, en que Pharnace y Xipharès, ante la noticia –falsa– del deceso de su padre, se apresuran tanto a ocupar su trono en Ninfea como a tomar por esposa a Monime, “reine longtemps de nom [...] / Et veuve maintenant sans avoir eu d’époux” (Racine, *Mithriade*, I, 2, 609). El parecido, no obstante, es mayor con *Phèdre*, pues Roxane y Phèdre tienen una adversaria (“qui l’eut cru ? j’avais une rivale”) en sus pretensiones ilícitas para con Bajazet e Hippolyte: Atalide y Aricie; una contrincante que, en primera instancia, ignoran tener, pero que, al enterarse, suscitará sus celos, su cólera y, al cabo, su destrucción.

La secreta relación de Bajazet y Atalide, alimentada desde la más tierna infancia, constituye el verdadero incesto de la

tragedia, en tanto en cuanto son primos hermanos. Su caso presenta ciertos paralelismos con el de Oreste y Hermione y, sobre todo, con el del conde Federico y Aurora, en *El castigo sin venganza* de Lope. Al igual que Aurora, sobrina del duque de Ferrara que ha sido criada en su casa como si fuera una hija al lado de conde, “Du père d’Amurat Atalide est la nièce ; / Et même avec ses fils partageant sa tendresse, / Elle a vu son enfance élevée avec eux” (Racine, *Bajazet*, I, 2, 538); al igual que Aurora y Federico, de cuya convivencia y conformidad nació su atracción, les sucedió a Bajazet a Atalide: “Dès nos plus jeunes ans, tu t’en souviens assez, / L’amour serra les nœuds par le sang commencés. / Élevée avec lui dans le sein de sa mère, / J’apppris à distinguer Bajazet de son frère [Amurat] ; Elle-même avec joie unit nos volontés ; / Et quoique après sa mort l’un de l’autre écartés, / Conservant, sans nous voir, le désir de nous plaire, / Nous avons su toujours nous aimer et nous taire” (I, 4, 544). La aparición de Roxane, como la de Casandra, viene a turbar la relación entre ellos, pero en sentido contrario. Puesto que, mientras que Federico se enamora hasta el tuétano de su madrastra, lo que comporta su alejamiento de Aurora, Bajazet, que solo acepta por conveniencia el impetuoso deseo de la preferida del serrallo de su hermano, se mantiene firme en su amor a Atalide: “Quoi ! cet amour si tendre, et né dans notre enfance, / Dont les feux avec nous ont crû dans le silence, / Vos larmes que ma main pouvait seule arrêter, / Mes serments redoublés de ne vous point quitter, / Tout cela finirait par une perfidie ?” (II, 5, 555); y así lo reitera en múltiples ocasiones, siendo la epístola que le envía a Atalide (IV, 1, 569) la prueba más fehaciente de ello y la causa principal por la que Roxane descubre su amor, que termina por conducirlos a la calamidad. Otra similitud significativa es que tanto Federico como Bajazet son personajes pasivos, cohibidos, que se dejan arrastrar por la fuerza arrolladora de otros personajes, dotados de mayor capacidad de decisión, quizás como consecuencia de su condición de bastardo, el primero, y de segundón enclaustrado en el serrallo y condenado a muerte, el segundo; si bien, Bajazet, por el contrario de Federico, una vez que, puesto ante la disyuntiva de tener que elegir entre Atalide y Roxane, entre morir y vivir, toma una decisión y la lleva hasta sus últimas consecuencias. Hay, por fin, otra analogía entre las dos historias que se desarrolla inversamente; y es

que, del mismo modo que Aurora, al percibir el alejamiento de su amado, solicita a Casandra que interceda por su amor, poniendo a Federico en brazos de su amante, así obra Roxane, que toma a Atalide por confidente, procurándole todas las facilidades para que se pueda reunir a solas con Bajazet.

Si la primera tragedia de Racine para la representación pública se asentaba en uno de los mitos más famosos de la Antigüedad clásica que tenía por uno de sus temas el incesto, lo mismo acontece con la última de asunto profano. *Phèdre et Hippolyte*,¹³ derivada del *Hipólito* de Eurípides tanto como de la *Phaedra* de Séneca, pivota, naturalmente, sobre los *sujetos* encadenados de la madrastra enamorada de su entenado, del falso testimonio levantado por ella sobre él tras el rechazo a la proposición “d’inceste et d’adultère”, y la decisión del padre de imprecicar la muerte del hijo a una deidad, y desarrolla los mismos motivos: la pasión tan culpable como destructora, el debate entre el deseo y la razón, la retórica del silencio, la declaración de amor, etcétera, etcétera.

Racine, en el prefacio a su tragedia, comenta las desviaciones más relevantes que ha efectuado con relación a la pieza de Eurípides, algunas de las cuales, aunque no lo mencione, las ha adoptado de Séneca. Así, por ejemplo, dice que ha creído “que la calomnie avait quelque chose de trop bas et de trop noir pour la mettre dans la bouche d’une princesse qui a d’ailleurs des sentiments si nobles et si vertueux. Cette bassesse m’a paru plus convenable à une nourrice, qui pouvait avoir des inclinations plus serviles, et qui néanmoins n’entreprend cette fausse accusation que pour sauver la vie et l’honneur de sa maîtresse” (Racine, *Phèdre*, p. 745). Lo cual, que sea la Nodriz y no Fedra quien lance la falsa acusación, es justamente lo que ocurre en la pieza del trágico latino, con la espada también como prueba del intento de violación (Séneca, *Fedra*, vv. 854-902). Dice, igualmente, que la noticia del descenso a los infiernos de Teseo, acompañando a su inseparable Pirítoo, con la intención de raptar a Proserpina, lo ha tomado de Plutarco; lo que, sin dejar de ser cierto, es una

13. Como le corresponde a la obra maestra del teatro clásico francés, la bibliografía sobre *Phèdre* es inmensa. Aparte de los estudios mencionados más arriba, hemos tenido en consideración especialmente aquellos que abordan las cuestiones de las fuentes antiguas y modernas manejadas por Racine y del incesto: Assoun (1983), Cousin (1932), Dédéyan (1978), Gifford (1932), Mauron (1988), Moreau (1934), Salomon (1965), Wood (1996).

verdad a medias, puesto que, en la tragedia de Séneca, Fedra se presenta como una malmaridada por ese mismo motivo y por sus repetidas infidelidades, (vv. 85-128) y el mismo Teseo, en su primera aparición en escena, monologa sobre su viaje al Hades (vv. 835-853).

Otras, sin embargo, son auténticas invenciones, como “le bruit de la mort de Thésée” –aunque supuestamente así ocurría en la *Fedra* perdida de Sófocles–, que justifica la declaración de amor de Phèdre, ya “qu’elle n’aurait jamais osé faire tant qu’elle aurait cru que son mari était vivant” (Racine, *Phèdre*, pp. 746-747). Sucede, en efecto, que en la Grecia antigua se permitía el enlace de una madrastra con su hijastro tras la muerte del marido y padre; no así en la Francia del siglo XVII, pues lo vedaba el derecho canónico. Phèdre, con todo, ante la noticia y ante la instigación de Cénone (I, 5), siente la ilicitud abominable de su amor: “La veuve de Thésée ose aimer Hippolyte !” (II, 5, 772), y se arrepiente de haber descubierto su secreto más íntimo, de haber osado atestiguar lo inconfesable: “J’ai dit ce que jamais on ne devait entendre” (III, 1, 774), puesto que “Fedra es su silencio mismo: desatar ese silencio es morir” (Barthes, 1983: XC). Y, notoriamente, “ce qui est du personnage d’Hippolyte”; es decir, “la passion qu’il ressent malgré lui pour Aricie” (Racine, *Phèdre*, p. 746). Racine, en efecto, “hace del hijo de Teseo un amante tímido pero apasionado. Hipólito rechaza los requerimientos amorosos de Fedra, no solo porque son incestuosos, sino porque está enamorado de otra [...]. ¿Por qué Racine tenía que convertirlo en un cortesano y *galant homme*? Ante todo, cabe suponer, porque la imagen de un príncipe heredero que huyera ante los requerimientos de las mujeres habría resultado ridícula al público de la época” (Steiner, 2011: 79-80). Exacto: es lo mismo que hace Lope de Vega, en *El castigo sin venganza*, con la figura del conde Federico: hacer “un Hipólito menos «esquivo», más propenso a convertirse [...] en otra víctima de Venus” (Dixon y Torres, 1994: 46).

No es esta la única paridad que se puede establecer entre las obras maestras del dramaturgo francés y el español. Por lo pronto, el personaje de Aricie, que Racine dice haber tomado de la *Eneida* de Virgilio (VII, 761-782), ha su paralelo en Aurora: una y otra son las rivales de Phèdre y de Casandra en el amor por el ahijado. De hecho, Phèdre, al enterarse por Thésée de que Hippolyte pretende a Aricie (IV, 4), monta en

cólera: “Quel coupe de foudre, ô ciel ! et quel funeste avis ! / [...] / Hippolyte est sensible, et ne sent rien pour moi ! / Aricie a son cœur ! Aricie a sa foi ! / Ah, Dieux !” (IV, 5, 789), y sus iracundos celos primero la llevan a querer asesinar a su contrincante (“il faut perdre Aricie”); después, al suicidio por envenenamiento. Casandra también se encrespa ante la lasitud de Federico al enterarse de la noticia del regreso victorioso del duque de Roma y se pone celosa cuando le sugiere pedir la mano de Aurora como modo de ocultar su relación incestuosa y adúltera: “¿Qué? Vive Dios, / que si te burlas de mí, / después que has sido ocasión / desta desdicha, que a voces, / diga, ¡o, qué mal me conoces! / tu maldad y mi traición” (Lope, *El castigo sin venganza*, 2279-2284); su desaprensión certifica la denuncia secreta que a propósito de su relación le hacen al duque y termina pasada a espada por el propio conde. La cuestión política de la sucesión es muy importante en las dos piezas. En *El castigo sin venganza*, como vimos, constituye el detonante del conflicto trágico: en cuanto hijo ilegítimo, el matrimonio de su padre con Casandra echa por tierra las aspiraciones del conde de heredar el ducado. En *Phèdre*, Hippolyte, conforme a su condición de hijo de una madre extranjera, lo que le impide ser considerado un ciudadano griego de pleno derecho, no puede suceder a Thésée en el trono de Tebas cuando se rumorea su muerte; por el contrario, su hermanastro, el hijo de Phèdre, sí. Tanto Hippolyte como Phèdre juegan con la sucesión a su conveniencia: él se la propone a Aricie, a quien levanta el castigo impuesto por su padre; ella se lo ofrece a él si acepta su amor, yendo en contra de los intereses legítimos de su hijo. La llegada de Thésée a Trecén pone fin al estado de anarquía e incertidumbre a ese tenor.

En el momento culminante de la acción dramática, la declaración de la madrastra al alnado, Racine, harto inteligentemente, decidió emular a Séneca en lugar de a Eurípides, quien, al pasar del *Hipólito velado* al *Hipólito coronado* restó a Fedra la iniciativa y evitó todo contacto directo entre ella y el puro hijo de la amazona. En la *Phaedra* de Séneca, por el contrario, tras fallar la Nodriza en su intento, es la hija de Minos y Pasifae la que expone abiertamente su pasión a Hipólito, y lo hace mediante la argucia de vislumbrar en el hijo el retrato del padre cuando nació su amor. Pues bien, Phèdre, que sigue los pasos de la heroína del hispanorromano,

introduce, en su encuentro con Hippolyte una ligera nota disonante que cifra su declaración:

PHÈDRE. On dit qu'un prompt départ vous éloigne de nous,

Seigneur. A vos douleurs je viens joindre mes larmes. [...]

Seigneur. Vous m'avez vue attachée a vous nuire ; [...]

Ah ! Seigneur, que le Ciel, j'ose ici l'attester,

De Cette loi commune a voulu m'excepter ! [...]

On ne voit point deux fois le rivage des morts,

Seigneur [...]

Où, Prince, je languis, je brûle pour Thésée. [...]

HIPPOLYTE. Dieux ! qu'est-ce que j'entends ? Madame, oubliez-vous

Que Thésée est mon père et qu'il est votre époux ?

PHÈDRE. Et sur quoi jugez-vous que j'en perds la mémoire,

Prince ? Aurais-je perdu tout le soin de ma gloire ?

HIPPOLYTE. Madame, pardonnez. J'avoue, en rougissant,

Que j'accusais à tort un discours innocent.

Ma honte ne peut plus soutenir votre vue ;

Et je vais...

PHÈDRE. Ah ! cruel, tu m'as trop entendue.

Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur (II, V, 768-772).

aA

En efecto, “el choque entero de la revelación está en el paso del *vous* protocolar al *tu* íntimo” (Steiner, 2011: 93). Un cambio de trato que coincide plenamente con el que se produce en *El castigo sin venganza* del *vos* al *tú* entre Federico y Casandra durante la entrevista en que él la informa de la índole de su dolencia. El conde pasa de un “mi señora, / dé Vuestra Alteza la mano / a su esclavo” (vv. 1296-1298) y de un “comenzando Vuestra Alteza...” (v. 1386) a un “cuando / supieras tú el imposible, / dijeras que soy de mármol...” (1453-1455), que desemboca en:

Mis pensamientos, que son

hijos de mi amor, que guardo

en el nido del silencio,

se están, señora, abrasando;

bate las alas amor,

y enciéndelos por librarlos.

Crece el fuego, y él se quema;

tú me engañas, yo me abraso;

tú me incitas, yo me pierdo;

tú me animas, yo me espanto;

tú me esfuerzas, yo me turbo;
tú me libras, yo me ensalzo;
tú me llevas, yo me quedo;
tú me enseñas, yo me atajo;
porque es tanto mi peligro
que juzgo por menos daño,
pues todo ha de ser morir,
morir sufriendo y callando” (vv. 1514-1531).

En *Phèdre*, como en *Hamlet*, como en *El castigo sin venganza*, el incesto sume al palacio de Trecén en el horror, la desolación y la muerte. “The rest is silence”.

Bibliografía

- aA Ackroyd, Peter (2006), *Shakespeare. The Biography*, Londres, Vintage. 123
- Alvar, Manuel (1986), “Reelaboración y creación en *El castigo sin venganza*”, *Revista de Filología Española*, 86, pp. 1-38.
- Antonucci, Fausta (2005), *El salvaje en la Comedia del Siglo de Oro. Historia de un tema de Lope a Calderón*, Alicante Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-salvaje-en-la-comedia-del-siglo-de-oro-historia-de-un-tema-de-lope-a-caldern-0/> Consultado el 9 de enero de 2016.
- Apuleyo (2000), *El asno de oro*, ed. C. García Gual, trad. Diego López de Cortegana, Madrid, Alianza.
- Archibald, Elisabeth (2001), *Incest and the Medieval Imagination*, Oxford, Oxford University Press.
- Aristóteles (2011), *Poética*, ed. bilingüe de P. Ortiz, Madrid, Clásicos Dykinson.
- Assoun, Paul-Laurent (1983), *Analyses et Réflexions sur “Phèdre” de Racine: la passion*, París, Ellipses.
- Auden, Wystan H. (2003), *Trabajos de amor dispersos. Conferencias sobre Shakespeare*, ed. A. Kirsch, trad. de G. G. Djembé, Barcelona, Crítica.
- Bandello, Matteo (1952), *Tutte le opere*, ed. F. Flora, Milán, Mondadori, 2 vols.

- Barthes, Roland (1983), *El hombre raciniano*, Intr. a Jean Racine, *Seis tragedias*, trad. de C. Ramírez de Dampierre, Madrid, Alfaguara, pp. XI-CXL.
- Belleforest, François de (1572), *Le Cinquiesme Tome des Histoires Tragiques*, París, en casa de Iean Hulpeau.
- Blanco, Mercedes (1998), “De la tragedia a la comedia trágica”, en Christophe Strosetzki (ed.) *Teatro español del Siglo de Oro. Teoría y práctica*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, pp. 38-60.
- (2012) “Antigüedad de la tragedia y teatro moderno. Una coyuntura aristotélica en el teatro áureo (1623-1633)”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42, 1, pp. 121-144.
- Bloom, Harold (1997), *El canon occidental*, trad. de D. Alou, Barcelona, Anagrama.
- (2002), *Shakespeare. La invención de lo humano*, trad. de T. Segovia, Barcelona, Anagrama.
- Calderón de la Barca, Pedro (1969), *La cisma de Inglaterra*, en *Tragedias III*, ed. F. Ruiz Ramón, Madrid, Alianza, pp. 409-517.
- Caparrós, Nicolás (2015), *Épica, mito y tragedia. Edipo más allá de Grecia*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Carrascón, Guillermo (2016), “Otra vez sobre Lope y Bandello (I)”, en Leonardo Funes (coord.), *Hispanismos del mundo. Diálogos y debates en (y desde) el Sur*, Buenos Aires, Miño y Dávila, pp. 47-56.
- Carreño, Antonio (2010), Intr. a Lope de Vega, *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, pp. 9-96.
- Cervantes, Miguel de (2015), *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por Francisco Rico, Madrid, RAE, 2 vols.
- Corneille, Pierre (2014), *Oedipe. Tragedie*, ed. digital del original impreso en Rouen, por Augustin Courbé, en 1659, preparada por Gwénola, Ernest y Pau Fièvre, Théâtre Classique, París.
- Cornford, Francis M. (1984), *De la religión a la filosofía*, trad. de A. Pérez Ramos, Barcelona, Ariel.
- Couderc, Christophe (en prensa), “Lope de Vega et Bandello: sur la genèse de *El castigo sin venganza*”, *Criticón*.
- Cousin, Jean (1932), “Phèdre est incestueuse”, *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 39, pp. 397-399.
- Dandrey, Patrick (1999), *Phèdre de Jean Racine: genèse et tissure d'un rest admirable*, París, H. Champion.
- D'Artois, Florence (2012), “La tragedia lopesca en los años 1620-

- 1630: ¿de un paradigma a otro?”, *Mélanges de la Casa de Velázquez. Nouvelle série*, 42, 1, pp. 95-119.
- Dédéyan, Charles (1978), *Racine et sa “Phèdre”*, París, SEDES.
- Dixon, Victor (2013), *En busca del Fénix. Quince estudios sobre Lope de Vega y su teatro*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- Dixon, Victor, e Isabel, Torres (1994), “La madrastra enamorada: ¿Una tragedia de Séneca refundida por Lope de Vega?”, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 19, pp. 39-60.
- Eurípides (2000), *Fenicias*, en *Tragedias*, ed. C. García Gual, Madrid, Gredos, vol. III, pp. 7-95.
- (2006), *Hipólito*, en *Tragedias*, Pról. de C. García Gual, ed. A. Medina, J. A. López y J. L. Calvo, Madrid, Gredos, vol. I, 215-280.
- Fernández Rodríguez, Daniel (2014), “Nuevos datos acerca de los repertorios teatrales en el primer catálogo de *El peregrino en su patria*”, *Studia Aurea*, 8, pp. 277-314.
- Ferrer Valls, Teresa (2013), “Lope representado en palacio en la época de Felipe IV: hipótesis a partir de la base de datos CATCOM”, *Teatro de Palabras*, 7, pp. 173-192.
- Ford, Jane M. (1998), *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*, Gainesville, University Press of Florida.
- Forestier, Georges (2006), *Jean Racine*, París, Gallimard.
- Frenzel, Elisabeth (1980), *Diccionario de motivos de la literatura universal*, trad. de M. Albela, Madrid, Gredos.
- Freud, Sigmund (2000), *La interpretación de los sueños*, trad. de J. L. López Ballesteros, Madrid, Biblioteca Nueva.
- Frye, Northrop (1967), *Fools of Time: Studies in Shakespearean Tragedy*, Toronto, University of Toronto Press.
- García Gual, Carlos (2012), *Enigmático Edipo. Mito y tragedia*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- García-Reidy, Alejandro (2013a), *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid, Iberoamericana-Vervuert.
- (2013b), “Renovación, tradición y comunidad teatral en Lope de Vega (a propósito de *El castigo sin venganza*)”, *eHumanista*, 24, pp. 108-131.
- (2015), “La fuerza de la historia representada: la puesta en escena del primer teatro histórico de Lope de Vega y William Shakespeare”, *eHumanista*, 30, pp. 17-40.
- Gifford, George-Hatwell (1932), “L’inceste dans *Phèdre*”, *Revue d’Histoire littéraire de la France*, 39, pp. 560-562.

- Giraudoux, Jean (1950), *Racine*, París, Grasset.
- Gramático, Saxo (2013), *Historia danesa (Gesta danorum)*, Libros I-IX, ed. S. Ibáñez Lluch, Madrid, Miraguano.
- Greenblatt, Stephen (2002), *Amleto in purgatorio. Figure dell'aldilà*, trad. it. de M^a C. Coldagelli, Roma, Carocci.
- (2005), *Will in the World. How Shakespeare Became Shakespeare*, Nueva York-Londres, Norton & Company.
- Greenblatt, Stephen y Andrew Gurr (2008), Introducción general a *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 1-99.
- Guidorizzi, Giulio (2008), “El mito de Edipo”, en M. Bettini y G. Guidorizzi, *El mito de Edipo. Imágenes y relatos de Grecia a nuestros días*, trad. de M. A. Castiñeiros, Madrid, Akal, pp. 23-206.
- Gurr, Andrew (1992), *The Shakespeare Stage (1574-1642)*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Heliodoro (1954), *Historia etiópica de los amores de Teágenes y Cariclea*, ed. F. López Estrada, trad. de Fernando de Mena, Madrid, RAE.
- Héritier, Françoise (1981), *L'exercice de la parenté*, París, Gallimard, París.
- (1997), *Les deux soeur et leur mère: anthropologie de l'inceste*, París, Odile Jacob.
- Héritier, Françoise, Boris Cyrulnik y Aldo Naouri (2000), *De l'inceste*, París, Odile Jacob.
- Hibbard, George Richard (2008), Intr. a Shakespeare, *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-130.
- Historia de Apolonio, rey de Tiro* (1997), ed. M^a Carmen Puche, Madrid, Akal.
- Homero (1993), *Odisea*, ed. M. Fernández-Galiano, trad. de J. M^a Pabón, Madrid, Gredos.
- Honan, Park (1998), *Shakespeare. A Life*, Oxford, Oxford University Press.
- Iriso, Silvia (1998a), Intr. a Lope de Vega, *El primero Benavides*, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Silvia Iriso (coord.), Lérida, Milenio-Prolope, 3 vols., t. II, pp. 841-866.
- (1998b), “De *El primero Benavides* a *Los Benavides*: autógrafos, compañías e impresos en el teatro de Lope de Vega”, en *Edición y anotación de textos: Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, La Coruña, Universidade da Coruña, 2 vols., t. I, pp. 339-349.
- Johnson, Samuel (2015), *Ensayos literarios. Shakespeare, vidas de*

poetas y The Rambler, ed. Gonzalo Torné, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

Jouanna, Jacques (2007), *Sophocle*, París, Fayard.

Kermode, Frank (2005), *El tiempo de Shakespeare*, trad. de J. M. Ibeas, Barcelona, Debate.

Lacarra, Lanz, Eukene (2010), “Incesto marital en el derecho y en la literatura europea medieval”, *Clío & Crimen*, 7, pp. 54-75.

Langenhagen, Marie-Aude de, y Anne Cassous-Nogues (2004), *Racine*, París, Studyrama.

Lasso de la Vega, José (2003), *Sófocles*, Madrid, Ediciones Clásicas.

Le Gall, André (2004), *Racine*, París, Flammarion.

Lida de Malkiel, M^a Rosa (1983), *Introducción al teatro de Sófocles*, Buenos Aires, Paidós.

Luque Moreno, Jesús (2008), Intr. a Séneca, *Tragedias*, ed. J. Luque Moreno, Madrid, Gredos, 2 vols., I, pp. 7-93.

Mauron, Charles (1988), *Phèdre*, París, J. Corti.

McCabe, Richard A. (1993), *Incest, Drama and Nature's Law: 1500-1700*, Cambridge, Cambridge University Press.

Moreau, Pierre (1934), “À propos de l'inceste de Phèdre”, *Revue d'histoire littéraire de la France*, 41, p. 404.

Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2012), *De amor y literatura: hacia Cervantes*, Vigo, Academia del Hispanismo.

– (2013), “«Escribía / después de haber los libros consultado»: a propósito de Lope de Vega y los *novellieri*, un estado de la cuestión (con especial atención a la relación con Giovanni Boccaccio), parte II”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 19, 116-149.

– (2015), “Intratextualidad o reescritura en Lope de Vega: *El perseguido*, *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi* y *El perro del hortelano*”, *Anuario de Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 21, pp. 46-78.

Náñez, Emilio (1977), *La tragedia de Racine. Forma y sentido*, Santander, Sur.

– (1982), Intr. a Jean Racine, *Teatro completo*, ed. Emilio Náñez y Juan Manuel Azpitarte, Madrid, Editora Nacional, pp. 9-165.

Nueva Biblia de Jerusalén (1999), dir. J. Á. Ubieta, Bilbao, Desclée de Brower.

Oleza, Joan (1997), “Del primer Lope al *Arte Nuevo*”, en Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, ed. D. McGrady, Barcelona, Crítica, pp. IX-LV.

– (2004), “Las opciones dramáticas de la senectud de Lope”, en

- J. M^a Díez Borque y J. Alclá Zamora (eds.) *Proyección y significados del teatro clásico español*, Madrid, SEACEX, pp. 257-276.
- (2005), “Reyes risibles / Reyes temibles: el conflicto de la lujuria del déspota en el teatro de Lope de Vega”, en C. Couderc y B. Pellistrandi (coords.), *“Por discreto y por amigo”. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Madrid, Casa de Velázquez, pp. 305-318.
 - (2012), *L’architettura dei generi nella “Comedia Nuova” di Lope de Vega*, ed. M. Presotto, Rimini, Panozzo.
 - (2013), “Los dramas históricos de hechos particulares, de Lope de Vega: una exigencia de sujetos”, *Teatro de Palabras*, 7, pp. 105-140.
- Ovidio (2010), *Heroidas*, ed. A. Ramírez de Verger, Madrid, Akal.
- (2001), *Metamorfosis*, ed. C. Álvarez y R. M^a Iglesias, Madrid, Cátedra.
- Paduano, Guido (2012), *Edipo. Storia di un mito*, Roma, Carocci.
- Pérez Gómez, Leonor (2012), Intr. a Séneca, *Tragedias*, Madrid, Cátedra, pp. 9-152.
- Picard, Raymond (1961), *La carrière de Jean Racine*, París, Gallimard.
- Platón (1999), *Diálogos. Leyes (libros VII-XII)*, ed. Francisco Lisi, Madrid, Gredos.
- Profeti, Maria Grazia (1997), “El ultimo Lope”, en F. B. Pedraza y R. González Cañal (eds.), *La década de oro de la comedia española: 1630-1640, Actas de las XIX Jornadas de teatro clásico de Almagro*, Almagro, Festival de Almagro-Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 11-39.
- Propp, Vladimir I. (1982), *Edipo a la luz del folklore*, trad. de C. Caro, Madrid, Fundamentos.
- Quilligan, Maureen, *Incest and Agency in Elizabeth’s England*, University of Pennsylvania Press, 2005.
- Racine, Jean (1950a), *Andromaque*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 231-301.
- (1950b), *Bajazet*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 521-592.
 - (1950c), *Bérénice*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 455-520.
 - (1950d), *Britannicus*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 371-453.
 - (1950e), *Iphigénie*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 661-734.

Bibliografía

- (1950f), *Mithriade*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 593-659.
- (1950g), *Phèdre*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 735-803.
- (1950h), *Les Plaideurs*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 303-369.
- (1950i), *La Thébaïde*, en *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 105-168.

Racine, Louis (1950), *Mémoires*, en Jean Racine, *Œuvres complètes, I. Théâtre and Poésies*, ed. Raymond Picard, París, Gallimard, pp. 1-102.

Rank, Otto (1989), *Il tema dell'incesto. Fondamenti psicologici della creazione poetica*, ed. F. Marchioro, Milán, SugarCo.

Reinhardt, Karl (2010), *Sófocles*, Pról. C. García Gual, trad. de L. Gil, Madrid, Gredos.

Ricapito, Joseph V (1995), “From Bandell to Freud and Lacan: Lope de Vega’s *El castigo sin venganza*”, en *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, Nueva York, Garland, pp. 582-602.

aA

Rohou, Jean (1992), *Jean Racine, entre sa carrière, son œuvre et son Dieu*, París, Fayard.

129

Roudinesco, Élisabeth (2015), *Freud en su tiempo y en el nuestro*, trad. de H. Pons, Barcelona, Debate.

Rozas, Juan Manuel (1990), *Estudios sobre Lope de Vega*, ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra.

Ryjik, Veronika (2011), *Lope de Vega en la invención de España. El drama histórico y la formación de la conciencia nacional*, Londres, Tamesis.

Sáez García, Adrián J. (2013), “Entre el deseo y la realidad: aproximación al incesto en la comedia áurea”, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 61.2, pp. 607-627.

Salomon, Herman Prins (1965), “Phèdre et l’inceste”, *Études françaises*, 1, 2 pp. 131-135.

Segal, Charles (2013), *El mundo trágico de Sófocles*, trad. A. Santos, Madrid, Gredos.

Séneca (2012a), *Edipo*, en *Tragedias completas*, ed. L. Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, pp. 663-755.

– (2012b), *Fedra*, en *Tragedias completas*, ed. L. Pérez Gómez, Madrid, Cátedra, pp. 555-662.

Shakespeare, William (2008a), *As You Like It*, en *The Norton Shakes-*

- peare, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 1615-1681.
- (2008b), *Hamlet*, ed. G. R. Hibbard, Oxford, Oxford University Press.
 - (2008c), *Henry VIII*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 3119-3201.
 - (2008d), *King John*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 1045-1110.
 - (2008e), *King Lear (A Conflated Text)*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 2493-2567.
 - (2008f), *Pericles, Prince of Tyre*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 2723-2791.
 - (2008g), *Richard III*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 539-628.
 - (2008h), *Twelfth Night*, en *The Norton Shakespeare*, ed. gen. S. Greenblatt, Nueva York-Londres, Norton & Company, pp. 1785-1846.
- Shapiro, James, 1599. *Un año en la vida de Shakespeare*, trad. de M^a Condor, Madrid, Siruela.
- (2012), *Shakespeare. Una vida y una obra comprometidas*, trad. de J. L. Gil, Madrid, Gredos.
- Sófocles (1999a), *Antígona*, en *Tragedias*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, pp. 359-419.
- (1999b), *Ayante*, en *Tragedias*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, pp. 1-62.
 - (1999c), *Edipo en Colono*, en *Tragedias*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, pp. 275-358.
 - (1999d), *Edipo rey*, en *Tragedias*, ed. M. Fernández-Galiano, Barcelona, Planeta, pp. 201-274.
 - (2008), *Fragmentos*, ed. J. M^a Lucas de Dios, Madrid, Gredos.
- Steiner, George (2011), *La muerte de la tragedia*, trad. de E. L. Revol, Madrid, Siruela.
- Vega Carpio, Lope de (2015), *Las almenas de Toro*, ed. Cristina Moya, en *Comedias de Lope de Vega. Parte XIV*, coord. J. E. López Martínez, Barcelona, Gredos, vol. II, pp. 379-551.
- (1976), *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, en J. M. Ro-

zas, *Significado y doctrina del arte nuevo de Lope de Vega*, Madrid, SGEL.

- (2010), *El castigo sin venganza*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra.
- (1999), *El castigo sin venganza*, ed. F. B. Pedraza Jiménez, Octaedro, Barcelona, 1999.
- (1998a), *Los Comendadores de Córdoba*, ed. J. E. Laplana Gil, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, Silvia Iriso coord., Lérida, Prolopo-Milenio, vol. II, pp. 1022-1174.
- (1998b), *Don Juan de Castro (primera parte)*, en *Comedias, XIV*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid, Castro, pp. 583-676.
- (1799), *La fianza satisfecha*, Madrid, Librería Quiroga.
- (1950), *El hijo de los leones*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega y Carpio*, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, BAE, vol. II, pp. 217-234.
- (1997), *El perseguido*, eds. S. Iriso y M. Morrás, en *Comedias de Lope de Vega. Parte I*, coords. P. Campana, L. Giuliani, M. Morrás y G. Pontón, Lérida, Prolopo-Milenio, vol. I, pp. 272-458.
- (2015), *Porfiando vence amor*, ed. J. Cano Navarro, en *La vega del Parnaso*, dirs. F. B. Pedraza y P. Conde Parrado, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, vol. II, pp. 177-316.
- (1998c), *El primero Benavides*, ed. S. Iriso, en *Comedias de Lope de Vega. Parte II*, coord. Silvia Iriso, Lérida, Milenio-Prolopo, vol. II, pp. 839-1022.
- (1972), *El ruiseñor de Sevilla*, en *Obras de Lope de Vega, XXXII. Comedias novelescas*, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Atlas, pp. 73-134.
- (1998d), *El secretario de sí mismo*, en *Comedias, XIV*, ed. J. Gómez y P. Cuenca, Madrid, Castro, pp. 1-100.

Vernant, Jean-Pierre (1973), *Mito y pensamiento en la Grecia antigua*, trad. de D. López, Barcelona, Ariel.

- (2002a), “«Edipo» sin complejo”, en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. de M. Armiño, Barcelona, Paidós, vol. I, pp. 79-101.
- (2002b), “Ambigüedad e inversión. Sobre la estructura enigmática de *Edipo rey*”, en J.-P. Vernant y P. Vidal-Naquet, *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, trad. M. Armiño, Barcelona, Paidós, vol. I, pp. 103-135.

Vickers, Brian (2002), *Shakespeare, Co-Author. A Historical Study of Five Collaborative Plays*, Oxford, Oxford University Press.

- Vossler, Karl (1946), *Jean Racine*, trad. de F. González, Buenos Aires, Espasa.
- Wells, Stanley (1994), *Shakespeare, a Dramatic Life*, Londres, Sinclair-Stevenson.
- Wilder, Thornton (1953), “Lope, Pinedo, Some Child-Actors, and Lion”, *Romance Philology*, 7, pp. 19-25.
- Wood, Allen G. (1996), *Le mythe de Phèdre. Les “Hippolyte” français du XVIIe siècle*, París, H. Champion.
- Ynduráin, Domingo (2006), “El castigo sin venganza como género literario”, en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed. C. Baranda, M^a L. Cerrón, I. Fernández Ordóñez, J. Gómez y A. Vian, Madrid, Cátedra, pp.157-178.
- Zimmermann, Eléonore (1999), *La liberté et le destin dans le théâtre de Jean Racine*, Ginebra, Slatkine.

Índice de nombres propios

aA

- Ackroyd, Peter, 35, 123.
Alexander, Peter, 46.
Alvar, Manuel, 91, 123.
Antonucci, Fausta, 71, 123.
Apiano, 31, 102.
Apolodoro, 16, 30.
Apuleyo, 25, 26, 83, 123.
Aragón, Catalina de, 52.
Archibald, Elisabeth, x, 123.
Aristófanes, 100.
Aristóteles, 8, 9, 19, 26, 72, 76, 100, 123.
Arjona, Juan de, 16.
Assoun, Paul-Laurent, 117, 123.
Auden, Wystan H., 35, 123.
Austria, Ana de, 98.
Ávila, Martín de, 72.
Ayala, Lorenzo, 84.

Bandello, Matteo, 26, 82, 83-84, 85, 86, 89, 123.
Barbin, Claude, 109.
Barthes, Roland, 95, 99, 109, 118, 124.
Bazán, Álvaro de, 62.
Belleforest, François de, 26, 33, 48, 54, 82, 83, 84, 85, 124.
Bettini, Maurizio, 126.
Bidar, Mathieu, 106.

Blanco, Mercedes, 85, 124.
Bloom, Harold, 35, 46, 47, 59, 124.
Boaistuau, P., 48, 83, 84.
Boccaccio, G., 31, 72, 78, 87.
Boileau, 98.
Borges, Jorge Luis, 15.
Bourgogne, Duquesa de, 107.
Busdrago, Vincenzo, 82.

Calderón de la Barca, Pedro, 19, 52, 69, 90, 124.
Caparrós, Nicolás, 5, 124.
Carrascón, Guillermo, 82, 124.
Carreño, Antonio, 84, 85, 91, 124, 131.
Cassous-Nogues, Anne, 95, 127.
Castiglione, Baldassare, 83.
Cervantes, Miguel de, 31, 36, 42, 124.
Cézy, Conde de, 102.
Champmeslé, Mademoiselle de, 100.
Chaucer, Geoffrey, 44.
Chevreuse, Duque de, 101.
Clemente VII, 52.
Colbert, Jean-Baptiste, 102, 106.
Condell, Henry, 41, 108.
Copland, Robert, 33.
Corneille, Pierre, 13, 14, 99, 101, 124.
Cornford, F. M., 3, 124.
Corrozet, Gil, 33.

Couderc, Christophe, 82, 124, 128.
Cousin, Jean, 117, 124.
Cuenca, Juan de, 33.
Cuesta, Juan de, 70.
Curllet, Claudio, 84.
Cyrulnik, Boris, x, 126.

Dandrey, Patrick, 95, 124.
D'Artois, Florence, 85, 124.
Dédéyan, Charles, 117, 125.
Dión Casio, 102.
Dixon, Victor, 85, 91, 118, 125.
Du Parc, Mademoiselle, 100.

Enrique VIII, 52.
Esquilo, 7, 18, 72, 98, 102, 104, 105,
113.
Estacio, 16.
Este, Blanca da, 83, 89.
Este, Nicolò III de, 82, 83.
Este, Ugo de, 82.
Estesícoro de Sicilia, 6.
Eurípides, 6, 7, 11, 13, 17-26, 28, 29,
38, 50, 72, 74, 83, 86, 89, 94, 96,
97, 98, 99, 105, 106, 107, 117, 119,
125.

Fernández-Galiano, Manuel, 126, 130.
Fernández Rodríguez, Daniel, 61, 125.
Ferrer Valls, Teresa, 85, 125.
Fletcher, John, 36, 41, 52, 108.
Floro, 102.
Floridor, 96, 100.
Ford, Jane M., x, 125.
Forestier, Georges, 95, 97, 100, 125.
Frenzel, Elisabeth, x, 125.
Freud, Sigmund, 8, 15, 16, 40, 59, 125.
Frye, Northrop, 35, 36, 125.

Galeno, 31.
Gálvez, Ignacio, 61.
García Gual, C., 5, 7, 8, 9, 15, 16, 27,
75, 123, 125, 129.
García-Reidy, Alejandro, 61, 85, 125.
Garnier, Robert, 106.
Gifford, George-Hatwell, 117, 125.
Gilbert, Gabriel, 106.
Giraudoux, Jean, 95, 109, 126.
González, Juan, 71.
Gower, John, 33, 41, 42.
Gramático, Saxo, 47, 48, 54, 126.
Greenblatt, Stephen, 35, 40, 48, 53,
126, 130.
Greene, Robert, 40, 46,

Guidorizzi, Giulio, 5, 6, 7, 8, 10, 14, 16,
74, 75, 126.
Gurr, Andrew, 35, 126.

Harvey, Gabriel, 44, 45.
Heliodoro, 25, 26, 83, 102, 105, 126.
Heminges, John, 41, 108.
Héritier, Françoise, x, 126.
Hesíodo, 3.
Hibbard, George R., 35, 45, 126, 130.
Higinio, 16.
Homero, 4, 5, 6, 12, 23, 24, 66, 76, 126.
Honan, Park, 35, 40, 126.
Horacio, 100.

Iriso, Silvia, 61, 126, 131.

Johnson, Samuel, 34, 35, 126.
Jouanna, Jacques, 8, 127.
Justino, 99.

Kermode, Frank, 35, 49, 127.
Kyd, Thomas, 46, 49.

La Pinelière, Pierre G., 106.
Lacarra, Lanz, E., x, 16, 127.
Lactancio Plácido, 16.
Langenhagen, M.-A. de, 95, 127.
Lasso, Pedro, 84.
Lasso de la Vega, José, 8, 9, 127.
Le Gall, André, 95, 127.
Le Vasseur, F., 96.
León, fray Luis de, 26.
Lida de Malkiel, M^a Rosa, 8, 127.
Lodge, Thomas, 46.
Louis XIV, 98, 102, 106, 107.
Luciano de Samosata, 31.
Lully, Jean-Baptiste, 101.
Luque Moreno, Jesús, 27, 127.

Madrigal, Pedro, 84.
Maintenon, Madame de, 107.
Malatesta, Laura, 82.
Manuzio, Aldo, 26.
Martín, Alonso, 61, 81.
Martínez, Julián, 84.
Marsilli, Alessandro, 82.
Mauron, Charles, 117, 127.
McCabe, Richard A., x, 127.
Ménandre (Menandro), 101.
Millis, Juan de, 84.
Millis, Vicente, 84.
Montemayor, Jorge de, 64, 99.
Molina, Tirso de, 19, 90.
Molière, 97, 98, 101.

- Montdory, 96.
Montfleury, 100.
Moreau, Pierre, 117, 127.
Moreto, Agustín, 31.
- Náñez, Emilio, 95, 127.
Nashe, Thomas, 45, 49.
Naouri, Aldo, x, 126.
Nevers, Duque de, 101.
Neville, Alexander, 50.
Newton, Thomas, 50.
- Oesterley, H., 16, 33.
Oleza, Joan, 61, 73, 85, 127, 128.
Ovidio, 3, 4, 19, 26, 28, 30, 128.
- Pabón, José María, 126.
Paduano, Guido, 8, 16, 27, 128.
Painter, William, 48.
Peele, Georges, 50.
Pérez, Alonso, 61, 69, 71.
Pérez Gómez, Leonor, 27, 128, 129.
Pérez de Montalbán, J., 90.
Pérez de Oliva, F., 26.
Pericles, 8.
Picard, Raymond, 95, 128, 129.
Pinedo, Baltasar de, 61.
Platón, 76, 113, 128.
Plaute (Plauto), 101.
Plinio el Viejo, 31.
Plutarco, 31, 97, 102, 117.
Pradon, Nicolas, 106.
Prat, François de, 102.
Profeti, Maria Grazia, 85, 128.
Propp, Vladimir, 16, 32, 74, 75, 128.
Puche, M^a Carmen, 126.
- Quilligan, Maureen, x, 128.
Quinto Curcio, 99.
- Racine, Jean, ix, x, xi, 6, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 34, 40, 64, 81, 92, 93, 94, 95-121, 128-129.
Racine, Louis, 95, 97, 105, 106, 129.
Rank, Otto, x, 129.
Reinhardt, Karl, 8, 129.
Ricapito, Joseph V., 91, 129.
Richelieu, Cardenal, 97.
Robortello, 72.
Rojas Zorrilla, F. De, 74.
Rohou, Jean, 95, 129.
Romanet, Catherine de, 98, 106.
Roudinesco, Elisabeth, 59, 129.
Roussin, Pierre, 82.
- Rozas, Juan Manuel, 85, 129.
Ryjik, Veronika, 61, 129.
- Sáez García, Adrián, x, 129.
Salomon, Herman Prins, 117, 129.
Santillana, Marqués de, 72.
Sconin, Antoin, 97.
Segal, Charles, 8, 129.
Segrais, Jean-Regnault de, 102.
Séneca, 20, 26-29, 49, 50, 72, 84, 89, 92, 94, 99, 106, 117, 118, 119, 129.
Sessa, Duque de, 61, 81, 107.
Shakespeare, Hamnet, 53.
Shakespeare, John, 53.
Shakespeare, William, ix, x, xi, 12, 26, 33, 34-59, 61, 63, 69, 73, 82, 90, 95, 103, 104, 107, 108, 129-130.
Shapiro, James, 35, 48, 59, 130.
Shell, Marc, 59.
Siles, Miguel de, 70.
Sófocles, 6, 7-16, 24, 26, 27, 29, 37, 50, 72, 118, 130.
Speght, Thomas, 44.
Steiner, George, 95, 104, 118, 120, 130.
- Tácito, 101.
Térence (Terencio), 101.
Thierry, Denis, 109.
Timoneda, Joan de, 33, 72.
Tolomei, Stella dei, 82.
Torné, Gonzalo, 127.
Torres, Isabel, 91, 118, 125.
Trabouillet, Pierre, 109.
Tucídides, 18.
Twine, Lawrence, 33, 42.
- Valerio Máximo, 31.
Vega, Lope de, ix, x, xi, 32, 36, 60-94, 95, 107, 108, 109, 118, 130-131.
Vernant, Jean-Pierre, 3, 8, 15, 16, 131.
Vickers, Brian, 35, 131.
Virgilio, 66, 99, 118.
Viterbo, Godofredo de, 33.
Vorágine, Jacobo de la, 16.
Vossler, Karl, 95, 132.
- Watson, Thomas, 50.
Wells, Stanley, 35, 132.
Wilkins, George, 41.
Wood, Allen G., 117, 132.
- Ynduráin, Domingo, 85, 132.
- Zimmermann, Eléonore, 95, 132.

Juan Ramón Muñoz Sánchez es doctor en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Su principal línea de investigación lo constituye la literatura española del Siglo de Oro, con especial atención a Cervantes, Lope de Vega, la novela picaresca y las relaciones hispano-italianas. Se ha ocupado igualmente en profundidad de la literatura greco-latina y la medieval y prerrenacentista europeas, resultado de lo cual son su historia del amor de Homero a Cervantes, *De amor y literatura: hacia Cervantes* (Vigo, Academia del Hispanismo, 2012) y su edición crítica de *La Ulixea de Homero, traducida de griego en lengua castellana por el secretario Gonzalo Pérez* (Málaga, Universidad de Málaga, 2015, 2 vols.).

aAaAaAaAaAaAaAaAa

